

DOMENICO CORVI NELLA GALLERIA BORGHESI

L'ATTIVITÀ di Domenico Corvi¹⁾ per il 'Casino grande' della Villa Pinciana si colloca tra il 1779 e il 1782; in questo intervallo di tempo sono infatti documentati dalle carte dell'Archivio Segreto Borghese Vaticano il restauro e il completamento della cosiddetta 'Loggia del Lanfranco' al primo piano della palazzina e la decorazione della saletta adiacente che, dalla figurazione al centro della volta, si converrà chiamare 'dell'Aurora'. È noto come il Corvi facesse già parte di quel nutrito gruppo di artisti, pittori, scultori, artigiani, che, sotto la direzione di Antonio Asprucci, avevano lavorato per Casa Borghese nel rinnovamento del Palazzo di città²⁾ e ora partecipavano alla nuova decorazione degli interni della palazzina della Villa³⁾. Del resto il Corvi, come appare dal primo documento per il restauro della volta del Lanfranco, riceveva dalla Amministrazione Borghese addirittura un assegno mensile per le sue prestazioni.

La chiusura della Loggia dovette avvenire ante 1779, data del primo pagamento a noi noto per il restauro dell'intero complesso lanfranchiano e il completamento con figurazioni originali – come vedremo – della decorazione del grande ambiente quale risultava dalla nuova sistemazione architettonica⁴⁾. Essa fu essenzialmente determinata dalla volontà di salvare dalla completa rovina gli affreschi del maestro emiliano, ormai fortemente degradati per la loro lunga esposizione all'aria aperta, oltre che per infiltrazioni d'acqua dall'alto. Nel 1693 si ha una breve ma precisa notizia della loro progressiva rovina: il 21 luglio di quell'anno infatti il La Teulière, direttore dell'Accademia di Francia dal 1684 al 1699, informa Colbert, marchese di Villacerf, «surintendant des Bâtiments», dell'invio di un rotolo di stampe riproducenti «un plafond que Lanfranc avoit peint à la vigne Bourghèze, de son vivant, qui se ruine tous les jours. Il représente l'Assemblée des Dieux...»⁵⁾.

L'intervento del Corvi è datato tra il 26 marzo 1779 e il 13 settembre 1780; esso è quindi cronologicamente il primo lavoro del maestro viterbese per la palazzina pinciana. Immediatamente prima del 1779, o forse dello stesso anno, è la convenzione, assai particolareggiata, fra il Corvi e l'Asprucci per conto di Casa Borghese, per il restauro completo della volta (figg. 1-7). In essa il Corvi si impegnava a «risarcire quelle

pitture tanto trattandosi di chiari scuri, quanto di colori al Naturale nel Quadro di mezzo, imitando la maniera del primo Autore, e fedelmente secondo quel Pensiero e disegno, senza che sia lecito variarlo in minima parte, ancorché da d. sig.re Corvi si stimasse di migliorarlo...»; mentre le figure «egli solo dovrà fare», gli «ornamenti e l'Architettura» potrà «far' eseguire da altro Pittore sotto la sua direzione». Per tutto il lavoro si conviene la somma di 1500 scudi. Da un'aggiunta a detta convenzione, datata 25 ottobre 1779, si trae che nel corso dei lavori, sono sorte difficoltà: «tutte le Figure di chiar'uscuro non solo restano troppo leggiere di Tinta, ma sono poco ben si-

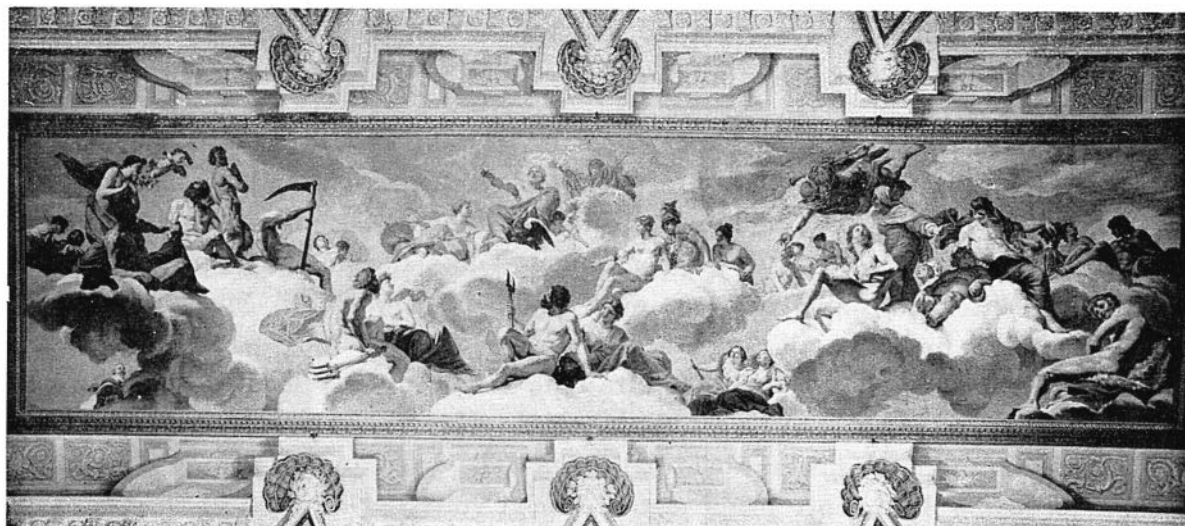


FIG. 1. - ROMA, GALLERIA BORGHESI - G. LANFRANCO, Decorazione della Loggia: Il Concilio degli Dei.

tuate nell'Architettura in ragion di Prospettiva. Per il qual motivo ha dovuto correggere l'Errore di quelle di d. Figure quasi affatto perdute dall'Umidità del Muro, che ora ha già fatto di nuovo sopra le Fenestre...». Per questo ulteriore lavoro («per la nuova Pittura di d.^a N° Ventotto Figure di chiar'uscuro; Teste; Due Fiumi, e tutt'altro occorrevi, e che potesse occorrervi») si stabiliscono 450 scudi oltre i 1500 convenuti⁶⁾. Il 9 dicembre 1779 il Corvi riceve un acconto di 100 scudi per la pittura «che fa e restaura nella Loggia del Lanfranco»; del 13 settembre 1780 è il mandato di pagamento di 1950 scudi complessivi dei 1500 per il «rifacimento fatto dalli 26 marzo 1779 a tutto il 13 settembre 1780 alle pitture del Lanfranco...» e di 450 scudi per la «nuova Pittura fatta a tutto detto giorno 13 settembre a n. 28 Figure di chiaroscuro, teste, due fiumi et altro occorso in detta volta della loggia del Lanfranco...»⁷⁾. Il tempo impiegato fu dunque breve, se consideriamo la vastità dell'intervento.

Dai documenti vaticani risulta anche chiaro che il restauro fu condotto secondo metodi ancora correnti di conservazione o restituzione di un testo. Criteri peraltro già contestati: basti ricordare la celebre lettera dell'abate Luigi Crespi al Conte Algarotti,



FIG. 2. - G. LANFRANCO, *Il Concilio degli Dei*: particolare dell'architettura con Telamoni e Fiumi.

del 1756, o la altrettanto nota voce « ritoccare » di Francesco Milizia. Si parla infatti di « risarcire », di « rifacimento », di « nuova pittura fatta... secondo però quelle azioni, e mosse del primo autore ». Per le pitture definite « nuove », fatte cioè seguendo, al più, deboli tracce superstiti originali, il documento cita ben 28 figure di chiaroscuro (nelle quali sono da riconoscere più della metà dei 40 Telamoni che sostengono la finta architettura), alcune « teste... due fiumi... et altro occorso ». Importante per stabi-



FIG. 3. - G. LANFRANCO, *Il Concilio degli Dei*: particolare dell'architettura con Telamoni e Fiumi.



FIG. 4. - G. LANFRANCO, particolare della volta con Telamoni e Vaso con maschere.



FIG. 5. - G. LANFRANCO, particolare della volta con Telamoni e Vaso con la caccia di Diana.

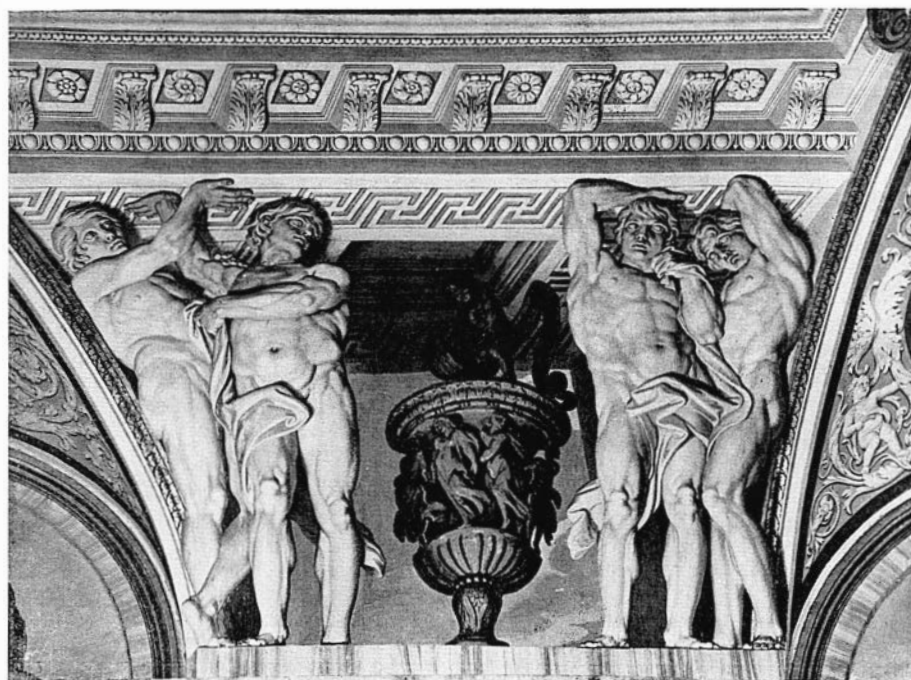


FIG. 6. - G. LANFRANCO, particolare della volta con Telamoni e Vaso con danzatrici.

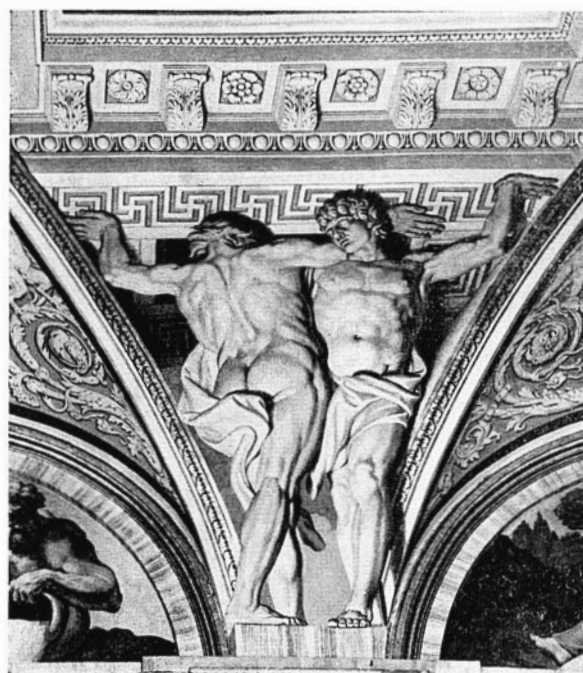
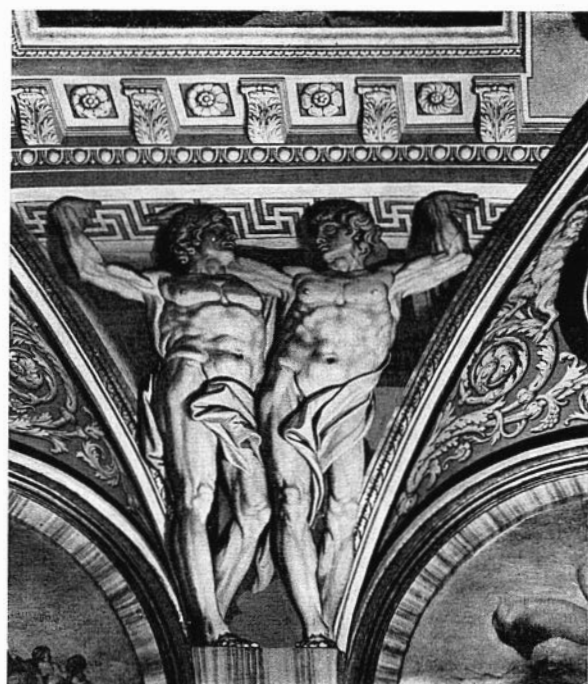


FIG. 7. - G. LANFRANCO, particolari della volta con Telamoni.



FIG. 8. – P. AQUILA, Incisione della volta del Lanfranco: particolare del Concilio degli Dei.

lire l'estensione dei completamenti o rifacimenti del testo è il confronto con le otto incisioni di Pietro Aquila, pubblicate da Giovanni Giacomo De Rossi con la dedica a Giovanni Battista Borghese, Principe di Sulmona (figg. 8-15)⁸¹. Poiché Pietro Aquila, morto ad Alcamo nel 1692, fu attivo a Roma nella seconda metà del secolo XVII, riteniamo che le incisioni vadano datate prima della fine del secolo XVII e almeno 60

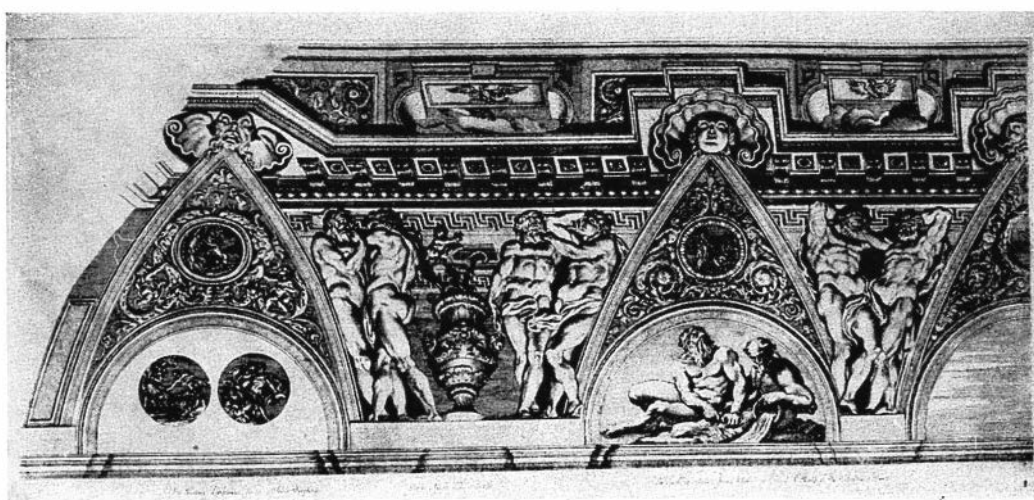


FIG. 9. – P. AQUILA, Incisione della volta del Lanfranco: particolare dell'inquadratura architettonica.



FIG. 10. - P. AQUILA, Incisione della volta del Lanfranco: particolare del Concilio degli Dei.

anni dopo l'esecuzione della volta. Se poi queste incisioni vanno identificate, come è assai probabile, con quel rotolo di stampe del quale si parla nella lettera del La Teulière sopracitata, dove è anche detto che tali stampe sono state eseguite sotto la direzione di Ciro Ferri, avremmo nell'anno della morte di quest'ultimo (1689) un termine abbastanza esatto di riferimento.

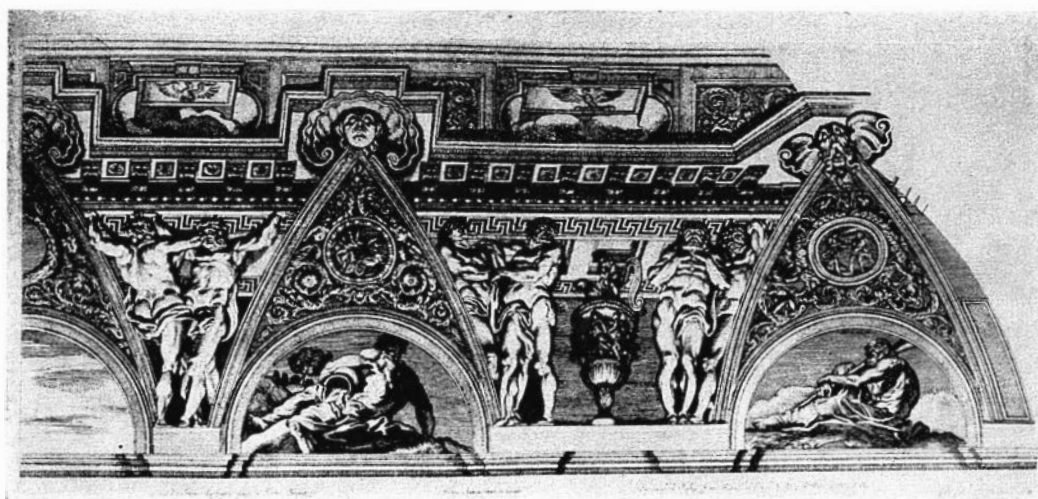


FIG. 11. - P. AQUILA, Incisione della volta del Lanfranco; particolare dell'inquadratura architettonica.

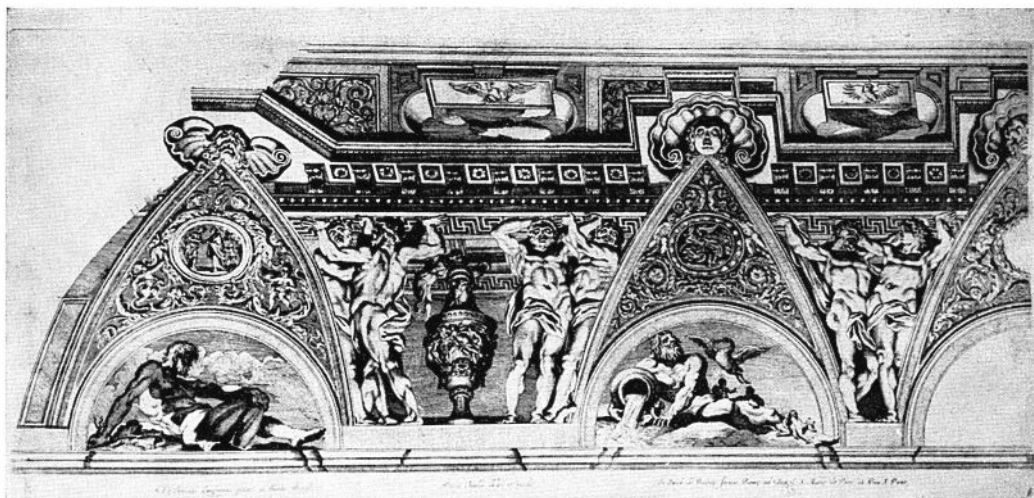


FIG. 12. – P. AQUILA, Incisione della volta del Lanfranco: particolare dell'inquadratura architettonica.

Tra le tavole di Pietro Aquila e il restauro del Corvi passa circa un secolo, durante il quale dovettero avvenire quelle perdite irreversibili, quelle distruzioni del testo originario rilevabili proprio dal confronto tra le incisioni e lo stato attuale degli affreschi, salvo interventi successivi o anche precedenti a quelli del Corvi, sempre possibili.

Un'ulteriore interessante testimonianza grafica è costituita da un inedito taccuino di disegni settecentesco conservato a Roma in collezione privata⁹¹. Dei numerosi schizzi riproducenti celebri opere romane (tra cui alcuni disegni di opere dalla Galleria Farnese) una nutrita serie si riferisce proprio alla volta del Lanfranco. È probabile che l'ignoto artista avesse riprodotto interamente il complesso decorativo: ma il taccuino,

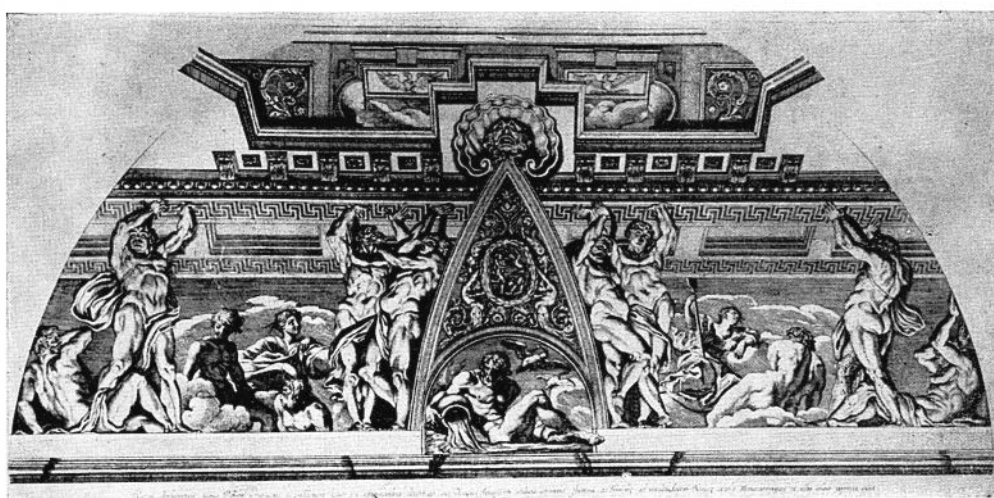


FIG. 13. – P. AQUILA, Incisione della volta del Lanfranco: particolare dell'inquadratura architettonica.

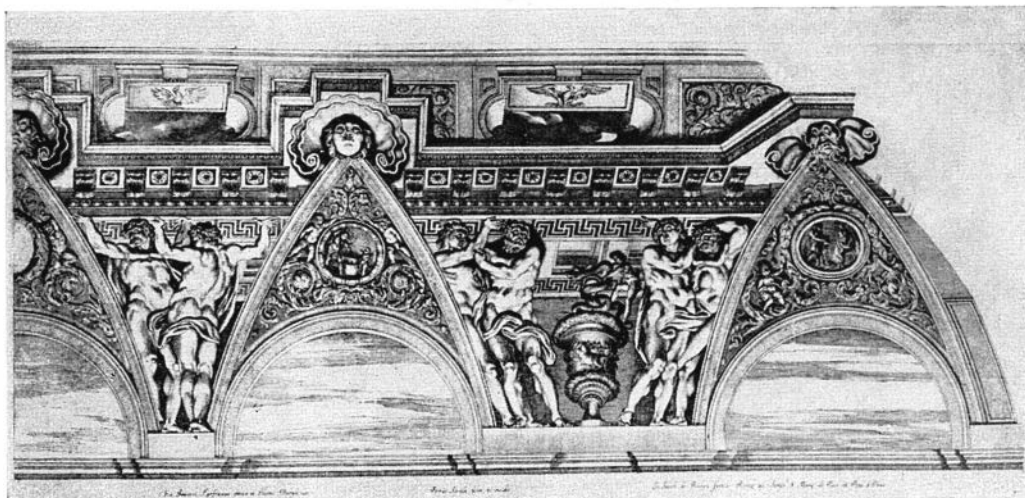


FIG. 14. – P. AQUILA, Incisione dalla volta del Lanfranco: particolare della inquadratura architettonica.

slegato e a fogli talvolta tagliati, ce ne conserva solo una parte, tuttavia cospicua e cioè: 36 dei 40 Telamoni (fig. 16 *a*), i sette Fiumi delle lunette, due figurazioni dei tondi entro gli spicchi della volta (Pan e Siringa, Ercole e Cerbero), un mascherone (fig. 16 *b, c*) e i quattro vasi istoriati (fig. 16 *d, e, f, g*). Tutti i disegni sono identici alle incisioni di Pietro Aquila, non solo nei gesti e atteggiamenti delle figure, ma fin nelle espressioni dei volti: tuttavia non solo la grafia, ma anche alcuni elementi esterni presenti in altri fogli del taccuino (per es. una figura femminile è seduta su di una « sedia all'antica », tipologia che si trova solo nell'ultimo ventennio del secolo) datano questa serie di disegni al tardo Settecento e quindi, presumibilmente, dopo

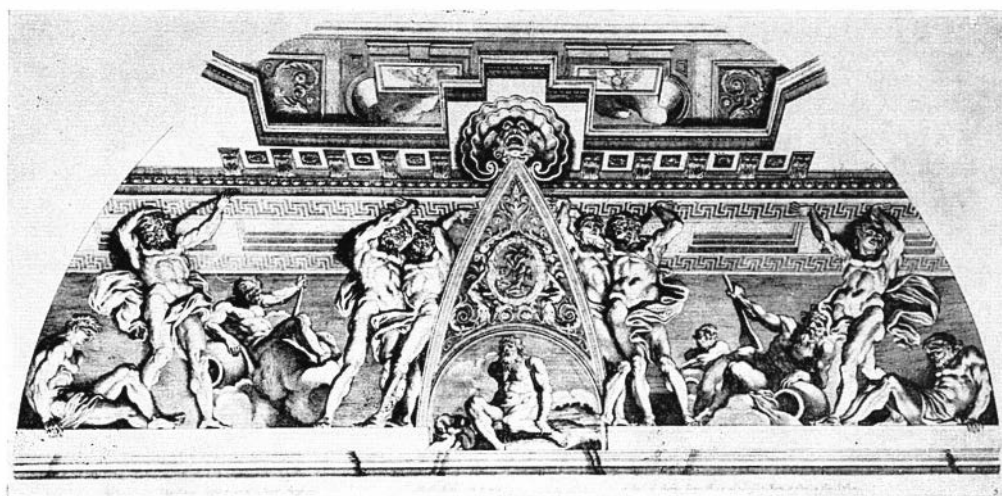


FIG. 15. – P. AQUILA, Incisione dalla volta del Lanfranco: particolare della inquadratura architettonica.

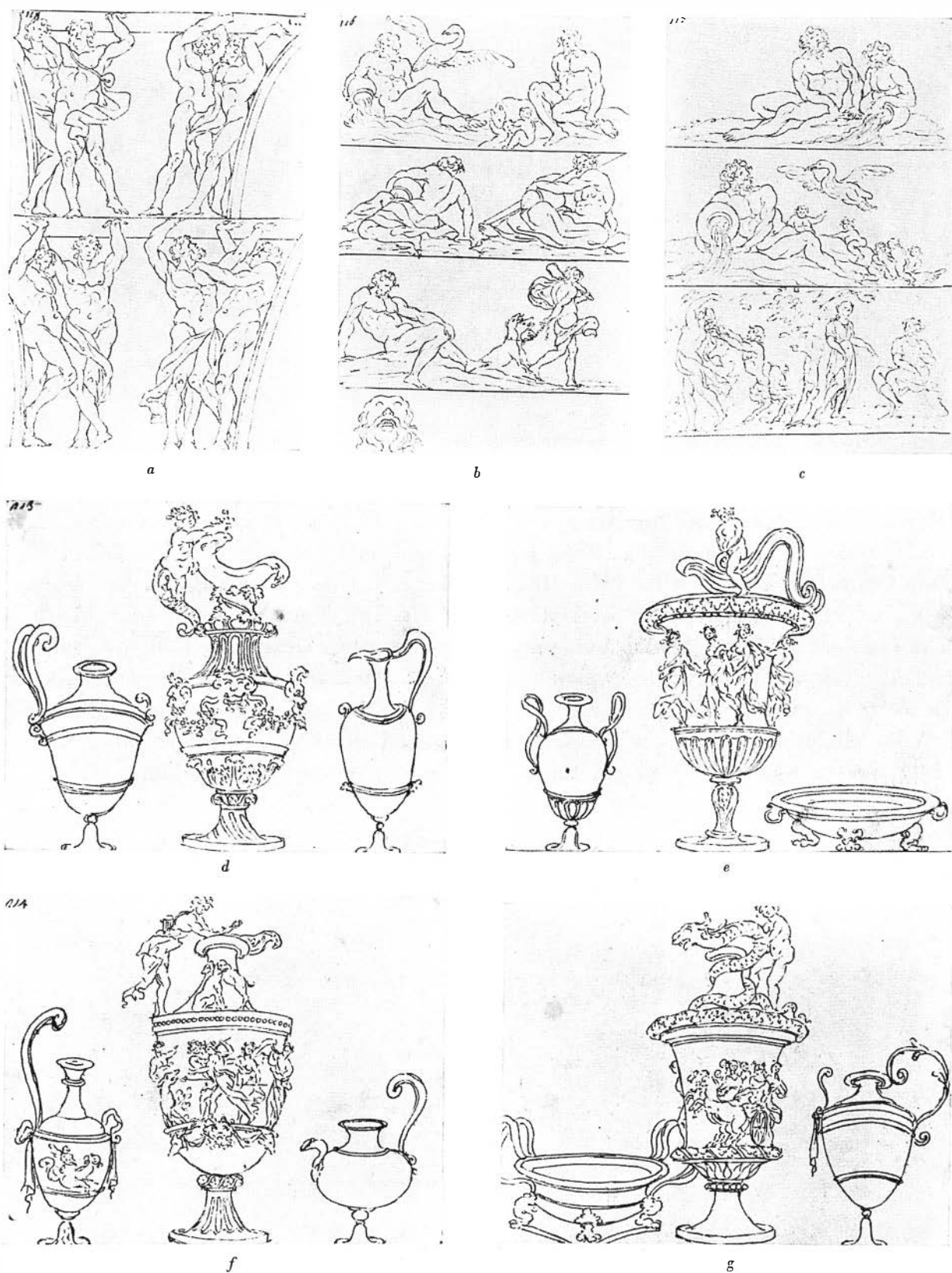


FIG. 16. - ROMA, COLLEZIONE PRIVATA - ANONIMO SEC. XVIII, Serie di disegni dalla volta del Lanfranco: a) Telamoni; b) Fiumi, Ercole e Cerbero, Mascherone; c) Fiumi, Pan e Siringa, Venere e Adone; d) Vaso con Maschere; e) Vaso con Danzatrici; f) Vaso con la Caccia di Diana; g) Vaso con il Carro del Sole.

l'intervento del Corvi nella volta Borghesiana. Si potrebbe pensare che l'autore abbia conosciuto le incisioni e non il testo del Lanfranco riveduto dal Corvi oppure che sia stato abbastanza sottile da preferire le incisioni. Del resto tutto il taccuino sembra voler essere un repertorio, una raccolta di motivi da rammentare o da utilizzare piuttosto che di studi sul vero. Solo una ricognizione accurata di esso potrà dare una risposta a questo quesito: per ora ci è sembrato utile indicare questa nuova memoria grafica della notorietà della Loggia borghesiana.

Nel riquadro centrale con il Concilio degli Dei (cfr. fig. 1) – per il quale, oltre che all'incisione dell'Aquila, possiamo riferirci al noto disegno lanfranchiano conservato all'Albertina ¹⁰⁾ – l'unica diversità è la sostituzione della testa barbuta nel gruppo di tre figure, situate tra Mercurio e Apollo, con una mezza figura femminile. È solo un'ipotesi che il Corvi, integrando la lacuna con una figura femminile, abbia inteso inserire nel Concilio degli Dei il gruppo delle Tre Grazie. Nella finta architettura – che non ha subito cambiamenti di struttura – dovevano essere distrutti molti di quei mascheroni entro conchiglie che chiudono in alto gli spicchi della volta. Citiamo, per tutti, quelli delle due pareti brevi che nella incisione compaiono come drammatiche e berniniane teste di vecchi piangenti, in luogo dei quali il Corvi dipinse giovanili e classiche teste



FIG. 17 – G. LANFRANCO, particolare della volta: Il Fiume Po.

ridenti. Per i Fiumi entro le lunette (figg. 17-23), il confronto con le incisioni dimostra che nessun completamento o parti nuove sono state eseguite dal Corvi. Le figurazioni sono infatti identiche, tranne lievi differenze nel paesaggio del Tevere, che nell'incisione presenta una più ricca vegetazione sulla collinetta. È vero che nel documento vaticano,



FIG. 18 - G. LANFRANCO, particolare della volta: Un Fiume.

fra le pitture « nuove » del Corvi, figurano anche « due Fiumi », ma crediamo che essi debbano essere individuati fra quelli dipinti negli spazi tra i telamoni nelle due testate della volta, dove i danni furono più gravi. Con il rinnovarsi delle infiltrazioni di umidità dall'alto ¹¹⁾ e il conseguente ripetersi dei rifacimenti non è possibile oggi parlare, per queste figure, neppure di mano del Corvi. Differenze di un certo rilievo che oggi si



FIG. 19 - G. LANFRANCO, particolare della volta: Il Fiume Nilo.

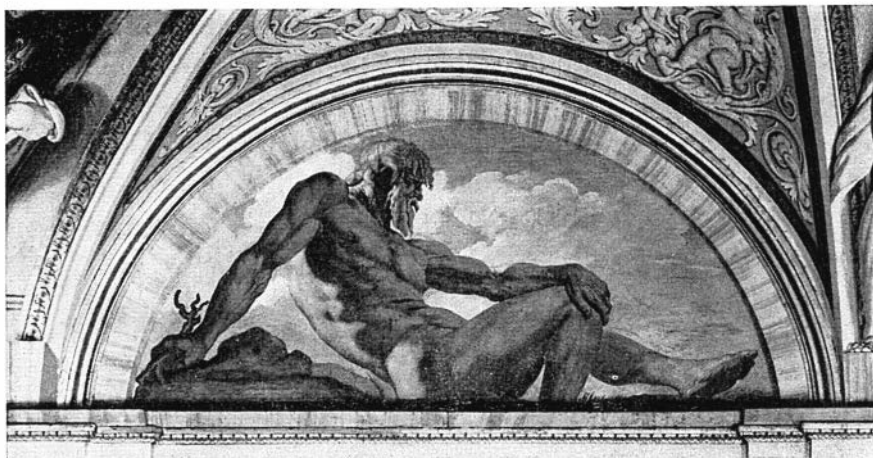


FIG. 20. - G. LANFRANCO, particolare della volta: Un Fiume.

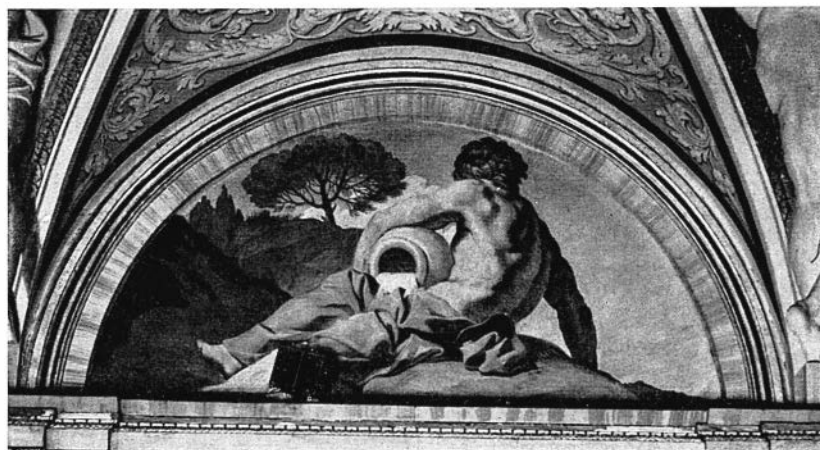


FIG. 21. - G. LANFRANCO, particolare della volta: Un Fiume.

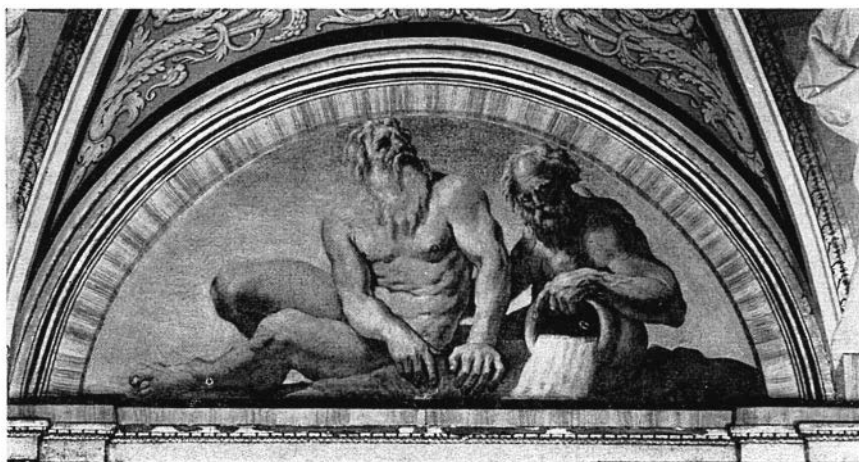


FIG. 22. - G. LANFRANCO, particolare della volta: Il Tigri e l'Eufrate (?).

notano (per esempio, la mancanza dell'orcio nella personificazione del Fiume in una delle testate della volta, o le teste dei telamoni) non sono imputabili al Corvi perché di mano più recente.

Secondo il documento vaticano, dei 40 ignudi ben 28 sarebbero « nuovi ». Le incisioni di Pietro Aquila indicano, in effetti, molte differenze, soprattutto nelle parti superiori delle figure, come nella posizione delle braccia e delle mani e nelle teste, pa-

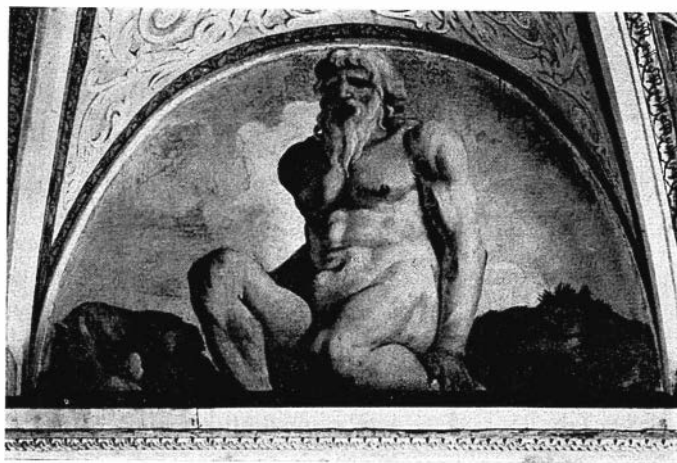


FIG. 23 – G. LANFRANCO, particolare della volta: Il Fiume Tevere.

recchie delle quali sono del tutto diverse. Del resto dalla nota aggiuntiva del contratto per il restauro della volta si può ragionevolmente dedurre che tali differenti posizioni dei telamoni risarciti o interamente rifatti siano dovute anche all'intento di migliorare una prospettiva ritenuta errata. Infatti il Corvi avvertiva come abbiamo già visto, che « tutte le Figure di Chiar'uscuro... sono poco ben situate nell'Architettura in ragione di prospettiva. Per il qual motivo [il Corvi] ha dovuto correggere l'Errore in quelle di dette Figure quasi affatto perdute dall'Umidità del Muro, che ora ha già fatte di nuovo sopra le Fenestre... »¹²⁾. Per quanto tutti i telamoni abbiano per lo meno delle riprese, tuttavia crediamo che li « nuovi » vadano identificati con la serie dipinta sulle due testate brevi e sulla parete delle finestre, che è appunto composta di 28 figure. Per il ripetersi dei danni attraverso il tempo – è questa, come già rilevato, la parte più compromessa della volta – non è improbabile che le stesse figure « quasi affatto perdute dall'Umidità del Muro », sulle quali il Corvi intervenne, non fossero già più quelle originali o per lo meno non lo fossero più completamente. Questo potrebbe spiegare gli errori di prospettiva notati. È comunque certo che ai rifacimenti del Corvi se ne sovrapposero altri, sì che le stesse figure « nuove » del maestro viterbese vennero a loro volta restaurate.

I più importanti interventi nel testo del Lanfranco avvennero, sempre come si

può desumere dal confronto con le tavole incise da Pietro Aquila, negli spicchi della volta, dove sono i 12 monocromi con scene mitologiche (alcuni dei quali hanno un soggetto del tutto differente da quello originario), i 40 ignudi in funzione di telamoni e i 4 vasi istoriati. Nei dodici monocromi – otto tondi a tempera verde e quattro ovali a tempera gialla – dei quali qui si identificano i soggetti, le figurazioni sembrano collegarsi alle principali divinità rappresentate in concilio nel grande riquadro centrale e, almeno quelle agevolmente identificabili, hanno riferimento, come vedremo, principalmente alle *Metamorfosi* di Ovidio. I soggetti, tranne qualcuno evidentemente del tutto scomparso, sono quelli originali voluti dal Lanfranco, come mostra il confronto con la serie di incisioni di Pietro Aquila e il collegamento con la volta carraccesca di Palazzo Farnese, dalla quale è preso il motivo stesso dei tondi e anche qualche citazione diretta. Salva sempre la ridipintura che investì tutto il complesso, il Corvi, quando possibile per la presenza di tracce dell'originale, reintegrò le parti svanite; talvolta completò un episodio evidentemente mutilo e divenuto incomprendibile, trasformandone il soggetto; oppure fu costretto, dalla completa illeggibilità del testo, a dare una figurazione del tutto nuova ¹³⁾.

La serie dei monocromi inizia dal tondo vicino alla scala, della parete incontro alle finestre con la «Beffa di Cerere» (fig. 24). Il tondo, in terretta verde, riproduce alla lettera l'episodio descritto da Ovidio nel libro V delle *Metamorfosi*, che narra la trasformazione in lucertola del fanciullo che aveva deriso la dea per la sua ingordigia. La scelta di tale soggetto riferito a Cerere non è tra le più comuni: possiamo tuttavia ricordare, per esempio, un dipinto dello Elsheimer. La figurazione originaria – quale è nella incisione di Pietro Aquila – si riferisce all'inizio della storia, quando cioè la vecchia porge a Cerere, assetata per il lungo errare alla ricerca di Proserpina, la scodella per bere. Il Corvi, nel completare l'insieme, evidentemente ancora sufficientemente leggibile per riconoscere il soggetto, ma non abbastanza per conservarlo interamente, sceglie un successivo momento dell'azione: la trasformazione in lucertola del fanciullo che aveva deriso la dea ¹⁴⁾.



FIG. 24. - La 'Beffa di Cerere'.



FIG. 25. - Marte e Venere.



FIG. 26. - La capra Amalthea.

Il tondo, anch'esso in terretta verde, con gli « Amori di Marte e Venere » (fig. 25), corrisponde in gran parte all'incisione dell'Aquila, ma con modifiche che fanno pensare a interventi che si possono supporre precedenti o successivi al restauro del Corvi, come indicano anche le attuali non buone condizioni. L'ovale in terretta color bronzo con « Giove bambino allattato dalla capra Amalthea » (fig. 26), il cui tema è nella tradizione iconografica quale si trova in medaglie o are romane e in altri testi figurativi più tardi¹⁵⁾, corrisponde al soggetto della serie di P. Aquila, nella quale si deve tuttavia ricercare in collocazione diversa da quella sua propria, e cioè nella prima lunetta della parete di facciata¹⁶⁾. Il tondo in terretta verde con il « Ratto di Proserpina » (fig. 27), può riferirsi al notissimo episodio delle *Metamorfosi*¹⁷⁾: il soggetto è lo stesso



FIG. 27. - Il Ratto di Proserpina.



FIG. 28. - Diana e Endimione.



FIG. 29. - La cattura di Cerbero.

che nell'incisione, ma rovesciato e con modifiche, specie per quanto riguarda i cavalli, raffigurati nell'atto di sprofondare nella terra. Nel tondo in terretta verde con lumeggiature imitanti l'oro¹⁸⁾, raffigurante « Diana e Endimione dormiente » (fig. 28), il tema è consueto, anzi il motivo di Diana entro l'alone di luce della Luna è nel « Sacrificio di Ifigenia » dello stesso Corvi in Palazzo Borghese; nell'incisione il soggetto è del tutto diverso, una rappresentazione del « Tempo », per cui la figurazione originaria doveva essere completamente distrutta. L'ovale in terretta color bronzo con la « Cattura di Cerbero » (fig. 29) raffigura la XII fatica di Ercole seguendo probabilmente il racconto di Ovidio nel quale Cerbero, incatenato, viene trascinato fuori dal Tartaro¹⁹⁾: la corrispondenza con l'incisione è completa. A questa figurazione si riferisce il disegno riprodotto alla fig. 17b. Nel tondo in terretta verde con « Pan e Siringa » (fig. 31) il noto episodio della trasformazione in canna della ninfa Siringa inseguita da Pan²⁰⁾ corrisponde all'incisione, ma certo il Corvi ripassò completamente l'insieme. Da notare come la stessa figurazione è nella volta carraccesca di Palazzo Farnese. Anche di questo episodio vi è un disegno nell'inedito taccuino sopra ricordato (cfr. fig. 17c). Nel tondo in terretta verde con « Venere e Adone » (fig. 30) l'atteggiamento dei due personaggi corrisponde



FIG. 30. - Venere e Adone.



FIG. 31. - Pan e Siringa.



FIG. 32. - Nettuno e Anfitrite.



FIG. 33. - La fucina di Vulcano.

a quello originale, quale è nell'incisione: tuttavia, la figura femminile, della quale evidentemente si era persa la identità, è stata trasformata in Venere con l'aggiunta della conchiglia e del carro tirato dalle colombe. Nell'ovale in terretta color bronzo con « Nettuno e Anfitrite » (fig. 32) la figurazione è consueta e differisce dalla incisione solo in qualche particolare, come la testa di uno dei cavalli; nella serie delle incisioni dell'Aquila è collocata a parte in una lunetta, al pari della capra Amalthea. Nel tondo in terretta verde con la « Fucina di Vulcano » (fig. 33) il soggetto corrisponde a quello originario, come vediamo dall'incisione, con delle diversità imputabili, evidentemente, al rifacimento delle parti rovinate; ha certo subito più di un intervento nel corso del



FIG. 34. - Apollo e Dafne.



FIG. 35. - Una storia mitologica.

tempo, tanto che per esso non crediamo si possa più fare riferimento al restauro tardo-settecentesco: del resto la sua collocazione è nella zona della volta maggiormente rovinata. Nel tondo con una storia mitologica (fig. 35: « Io trasformata in giovenca »?) il riferimento è, se dobbiamo così interpretare la scena, ai vv. 583-667 del libro I delle

Metamorfosi: è ripetuta abbastanza da vicino la figurazione originale, come appare nell'incisione. Anche questo tondo è stato più volte restaurato e il suo attuale stato di conservazione non è buono. Nell'ovale in terretta color bronzo con « Apollo e Dafne » (fig. 34) è rappresentato il notissimo episodio delle *Metamorfosi* ovidiane²¹⁾ e la figurazione corrisponde a quella dell'incisione di P. Aquila.

Dei quattro Vasi con rilievi figurati (figg. 4-6), che si alternano ai Telamoni, quelli decorati con Festoni, la Caccia di Diana e le Danzatrici non presentano differenze con le tavole incise: al contrario, del tutto diverso è il rilievo del quarto vaso che replica il tema delle danzatrici. Per la sua collocazione in una delle zone che abbiamo indicato come tra le più rovinate, è molto probabile che il rilievo originale con il Carro del sole, quale si vede nell'incisione, fosse distrutto e che già il Corvi ne avesse trovato, o lui stesso inventato, uno nuovo. Per i gravi danni rinnovatisi nel tempo, anche qui intervenne certamente e successivamente altra mano. La figurazione replica quasi alla lettera quella del vaso con le Danzatrici. A questi quattro Vasi istoriati si riferiscono i disegni di fig. 16 d-g.

La chiusura degli archi della Loggia creò altri spazi e precisamente cinque lunette sopra le finestre, che dovevano necessariamente essere riempite con nuove figurazioni a continuazione della serie dei Fiumi disposta nelle altre lunette e a completamento del Concilio degli Dei raffigurato nel centro della volta. Il Corvi, o forse più probabilmente l'Asprucci o lo stesso committente, scelse il tema di Eolo che sprigiona i venti prigio-

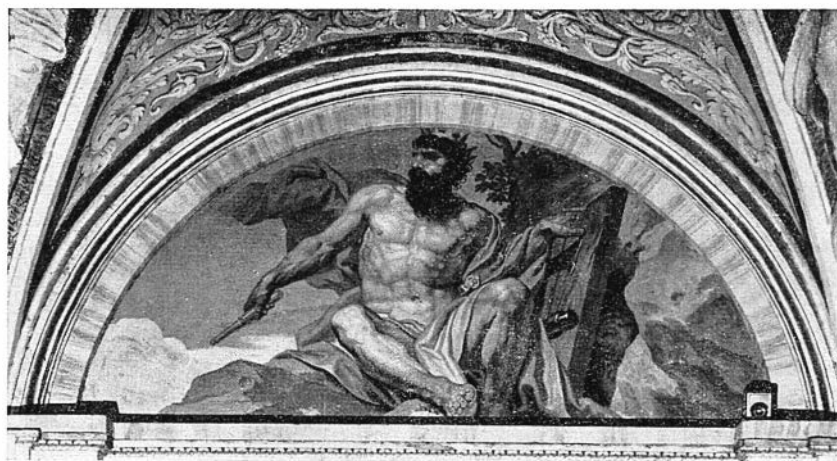


FIG. 36. - D. Corvi, Eolo sprigiona i Venti.

nieri nella caverna (fig. 36) e dei Venti che, spirando dai quattro punti cardinali, determinano le Stagioni. Si potrebbe anche suggerire che la scelta dei Venti sia dovuta al desiderio di collegare fra loro le varie zone figurate della volta, rendendo l'insieme della rappresentazione concretamente aderente al racconto ovidiano del Libro I delle

Metamorfosi : Giove chiama a concilio gli Dei e ordina l'estinzione del genere umano con il Diluvio; Eolo scioglie i Venti perché raccolgano le nubi; i Fiumi versano acqua sulla terra per sommergere gli uomini. Le raffigurazioni dei Venti non hanno riferimenti precisi, limitandosi l'autore a dare a ciascuna figura una chiara caratterizzazione. Così



FIG. 37. – D. CORVI, Borea.

Borea (fig. 37) il vento che soffia da settentrione, ha barba e capelli bianchi a significare il freddo dell'Inverno; Zefiro-Primavera (fig. 38) discende, sconvolgendolo, su di un prato fiorito; Euro (fig. 39), che spira da Oriente apportando il caldo estivo, vola per un cielo incandescente; Austro-Autunno (fig. 40) sospinge nubi dalle quali scende la pioggia. Riferimenti possono sempre trovarsi in alcune fonti tradizionali: di nuovo ricordiamo il Libro I delle *Metamorfosi*, nel quale si canta la creazione dell'Universo²²).

Se le figurazioni delle lunette con Eolo e i Venti appaiono, per la loro stessa posi-



FIG. 38. – D. CORVI, Zefiro.



FIG. 39. - D. CORVI, Euro.

zione obbligata, strettamente legate al complesso lanfranchiano della volta, più autonomi sono i nove chiaroscuri dipinti a tempera su muro, di ottima conservazione, che si dispongono sulle pareti. Cinque di essi, di forma rettangolare, decorano i riquadri sopra le finestre (risultanti anche questi, ovviamente, dalla chiusura della Loggia) con scene mitologiche, nelle quali si riconoscono: « Latona muta in ranocchi i contadini della Licia », « Aurora rapisce Cefalo » « Una pompa bacchica »; « Orfeo straziato dalle bacchanti »; « Sileno ebbro ». Gli altri quattro chiaroscuri, di forma quadrata, si collocano sopra le lesene che compartiscono le pareti e raffigurano le allegorie dell'Architettura, del-



FIG. 40. - D. CORVI, Austro.

la Musica, della Scultura, e della Pittura. Per l'intero gruppo dei chiaroscuri il Corvi riceveva dall'Amministrazione Borghese un acconto di scudi 100 nel marzo 1781 e il saldo dei 355 scudi concordati nel maggio dello stesso anno. Malgrado non vi sia la specifica dei soggetti, pensiamo infatti che ad essi debbano riferirsi i documenti dell'Archivio Vaticano pubblicati dallo Hibbard²³⁾. Ci sembra infatti più probabile che questi documenti non vadano riferiti ai lavori di restauro degli affreschi, per i quali ne esistono altri, come abbiamo visto, dove sono specificati, sia pure sommariamente, i rifacimenti ex-novo delle parti distrutte.

Qualche interesse presenta la iconografia di questa serie di monocromi, per quanto molti soggetti siano del tutto tradizionali e le stesse fonti iconografiche alle quali il maestro viterbese può aver attinto, siano tra le più diffuse, come le più volte ricordate *Metamorfosi* di Ovidio.

Per « Latona che muta in ranocchi i contadini della Licia » (fig. 41), il riferimento a Ovidio²⁴⁾ è chiaro; dell'intero episodio l'autore ha scelto il momento dell'invocazione di Latona e della trasformazione in rane dei contadini della Licia che le impedivano di bere le acque dello stagno: « Dea tollensque ad sidera palmas / Aeternum stagno, dixit, vivatis in isto ». Il gruppo di Latona con i gemelli Apollo e Diana, iscritto idealmente in un tondo è reminiscenza di modelli della più illustre tradizione italiana: da Michelangelo a Raffaello a Guido Reni e nella tradizione tardo rinascimentale è del resto anche lo aggrovigliato gruppo dei pastori ignudi. La composizione è, nel suo insieme, slegata e non ha quel carattere di narrazione continua, quasi un bassorilievo, tradizionalmente usata nel monocromo. Per l'« Aurora che rapisce Cefalo » (fig. 42), data anche la diffusione del soggetto, non si può precisare un vero rapporto con l'episodio del Libro VII delle *Metamorfosi*; possiamo notare che il carro dell'Aurora, invece che da Pegaso, è tirato da due cavalli i cui colori dovrebbero simboleggiare il chiarore del

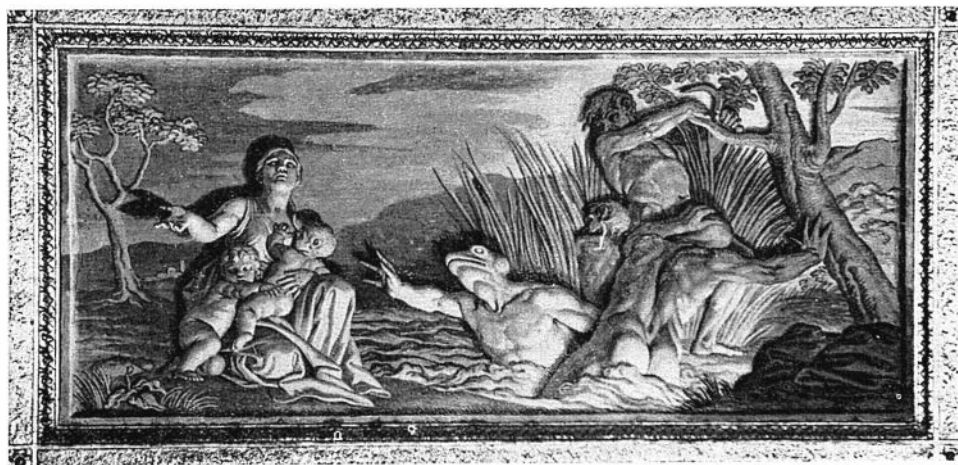


FIG. 41. - D. CORVI, Latona muta in ranocchi i contadini della Licia.



FIG. 42. - D. CORVI, Aurora rapisce Cefalo.

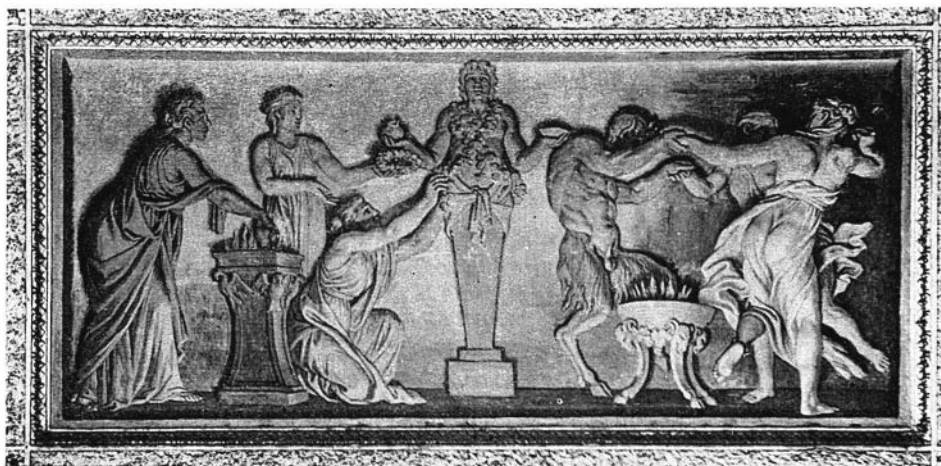


FIG. 43. - D. CORVI, Una Pompa bacchica



FIG. 44. - D. CORVI, Orfeo straziato dalle Baccanti.

cielo (bianco) e l'inizio del mattino (rosso), secondo quanto ricorda il Boccaccio²⁵). A parte la scelta del monocromato, che non lascia ovviamente campo a tale distinzione di colore, ricordiamo che essa era già stata lasciata cadere in alcune tra le più celebri raffigurazioni dell'Aurora, come quelle del Guercino e del Reni. La composizione, essenziale e ben legata, si iscrive nel fondo liscio del rettangolo con la nitidezza di un cammeo. Il soggetto del terzo riquadro, con una «Pompa bacchica» (fig. 43) è generico e comunque indicativo di una scena di sacrificio a Bacco. Il motivo della baccante di destra trova riscontro in analoghe figurazioni di are e sarcofagi classici, attraverso tuttavia la mediazione di esempi tanto recenti quanto clamorosi; ci riferiamo particolarmente alla danzatrice, specie quella vista di schiena, del mengsiano Parnaso di Villa Albani. La composizione rigorosamente centrata con le figure staccate dal fondo liscio, spaziate ma legate da un ritmo continuo, è già neoclassica. Il soggetto dell'«Orfeo straziato dalle baccanti» (fig. 44) può essere messo in rapporto con l'episodio dello strazio e morte di Orfeo come è narrato da Ovidio²⁶). Tale rappresentazione aveva una tradizione moderna probabilmente appoggiata a esemplari antichi di sarcofagi. Per esempio esiste un disegno di Giulio Romano al Louvre, nel quale, fra l'altro, la posa dell'Orfeo ricorda, come anche nel chiaroscuro del Corvi, il motivo dei guerrieri caduti come si trova in sarcofagi romani con scene di battaglia²⁷). Vi è anche qualche riferimento puntuale alla descrizione ovidiana, come il sasso che una delle donne scaglia, e

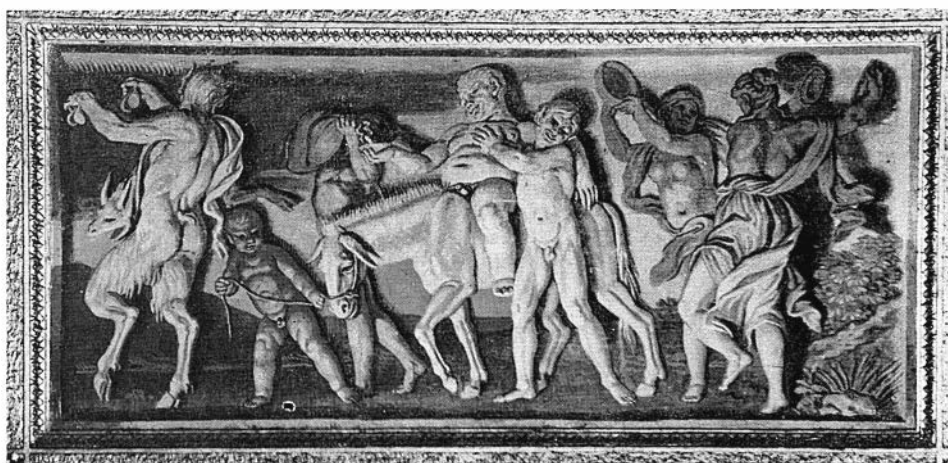


FIG. 45. - D. CORVI, Sileno ebbro.

i tirsi che si ricoprono di foglie. Per il «Sileno ebbro» (fig. 45) il soggetto, di diffusa e antica tradizione, è convenzionale. Il ritmo compositivo è abbastanza sostenuto. Le danzatrici rammentano, come quelle della Pompa bacchica, antichi e recenti modelli.

L'allegoria dell'Architettura (fig. 46) ha un particolare interesse iconografico, in quanto essa visualizza la concezione vitruviana, giunta fino al Neoclassicismo, sulla

origine dell'Architettura nata dalla esigenza, per gli uomini, di ripararsi dalle intemperie costruendosi la più semplice delle abitazioni, cioè la capanna²⁸⁾. La figurazione della capanna alla quale si addossa una facciata a colonne costruita con il legno dell'albero, che il genietto sta segando, sembra collegarsi con la voce del Milizia: «La capanna all'incontro solida e svelta è il mezzo più felice per la Architettura. Il legno è il più proprio per somministrare all'arte modificazioni e ornamenti d'ogni genere. Il legno racchiude tutte le parti che possono contribuire all'utile e alla bellezza. Onde la più semplice capanna di legname contiene il germe de' più magnifici palazzi»²⁹⁾. Il prospetto a due colonne attraverso le quali si intravede una porta – quasi facciata di un tempietto – che si addossa alla capanna di paglia, ci sembra



FIG. 46. – D. CORVI, L'Architettura.

voler indicare il progredire dell'architettura e le vitruviane invenzioni del costruire³⁰⁾.



FIG. 47. – D. CORVI, La Musica.

Tradizionale è l'inserimento della Musica (fig. 47) tra le allegorie delle Arti e può riferirsi alla teoria vitruviana per la quale esiste uno stretto collegamento soprattutto tra Architettura e Musica. L'architetto deve infatti apprendere la musica per conoscere il valore numerico dei suoni e la loro matematica³¹⁾: anche in riferimento alle macchine militari e ai problemi di acustica teatrale. Il rapporto tra Musica e Architettura è poi inteso come armonia delle proporzioni. Anche in rapporto alle altre arti liberali, specie con la Pittura, la Musica si intreccia soprattutto con l'Armonia. L'allegoria del Corvi ha poi alcuni elementi riportati nella descrizione del Ripa³²⁾: quali



FIG. 48. - D. CORVI, La Scultura.

scultura oggetto soprattutto degli occhi, tatto». L'allegoria della Pittura (fig. 49) riguarda infine, più propriamente l'« invenzione » della medesima, secondo la tradizione pliniana per la quale essa nacque dall'uso di contornare l'ombra umana con una linea: « omnes umbra hominis lineis circumducta »³⁵⁾.

I nove chiaroscuri, pur rientrando nel piano di rinnovamento e restauro della Loggia vanno, abbiamo visto, considerati creazione autonoma del Corvi, per quanto la funzione 'illusiva' e architettonica propria del chiaroscuro li collochi, nel corpus delle opere corviane in una sorta di anonimato o, al più, di nobile esercitazione accademica³⁶⁾.

Il giudizio dei contemporanei sul « risarcimento » della famosa volta borgheiana da parte del Corvi, fu almeno in parte, positivo: citiamo a riprova le *Memorie per le Belle Arti* che reputano il Corvi « ben degno per il suo sicuro e

la carta da musica, su cui la giovane donna scrive i suoni prodotti dal genietto in atto di percuotere l'incudine con il martello, e alcuni, pochi ed elementari strumenti musicali. La Scultura (fig. 48) misura con le seste le proporzioni di una statua di Ercole non ancora compiuta. Il possibile riferimento ad un Ercole della Collezione Mattei³³⁾, fa pensare che l'artista indicasse all'allievo scultore, come mezzo per apprendere, la copia dall'antico. Anche per questa allegoria possiamo trovare ricordi dalla *Iconologia* del Ripa:³⁴⁾ come nell'acconciatura « negligente », perché, mentre l'uomo si occupa di conformare le cose dell'arte con quelle della natura, non può occuparsi delle cose del corpo; e nella mano poggiata sulla statua che dimostra che, pur essendo la



FIG. 49. - D. CORVI, La Pittura.

fondato disegno di aver posto mano in questi rispettabili avanzi della robusta scuola carraccesca »³⁷⁾. Il restauro della Loggia borghesiana va situato in un preciso contesto storico entro il quale è tuttavia doveroso mettere in rilievo la preoccupazione del committente, attestata dai documenti vaticani sopra citati con tassative disposizioni per il restauratore, di rispettare « le azioni, e mosse del primo autore », di risarcire alla lettera il testo degradato, aderendo ai correnti criteri di restauro. E questo forse perché il Lanfranco, malgrado il tempo trascorso, apparteneva a quella stessa società che di lì a poco sarebbe definitivamente tramontata e nella quale il committente poteva ancora riconoscersi: si intendeva così salvaguardare il valore di « racconto » della favola mitologica, così ben aderente ad un'ariosa Loggia di un signorile casino di campagna. D'altra parte Marcantonio Borghese dovette sentire anche il significato storico-celebrativo del complesso lanfranchiano, esempio insigne e famoso del mecenatismo del grande avo, il cardinale Scipione Borghese³⁸⁾.

Infine nella scelta come restauratore del Corvi, pittore celebre per la conoscenza e lo studio degli antichi maestri e insigne maestro a sua volta, si può anche intravedere il desiderio di usare di una personalità che non solo aveva dato buona prova in precedenti restauri, ma anche desse garanzia di saper cogliere il valore « segreto » di un'opera antica. Tuttavia tale esigenza, seppure vi fu realmente, venne sentita, né poteva essere altrimenti, in modo acritico: sì che il classicismo del maestro emiliano si trasformò, in modo purtroppo definitivo, nel neoclassicismo del Corvi.

A questo punto ci sembra utile ricordare succintamente la storia della Loggia e del suo arredo, soprattutto in rapporto alla sistemazione tardosettecentesca dell'Asprucci, alla quale il restauro è strettamente collegato. Denominata « Loggia coperta » da Jacopo Manilli e Domenico Montelatici³⁹⁾, in contrapposizione alla « Loggia scoperta » del prospetto anteriore della Palazzina, in un Inventario manoscritto del 1765 compare il nome di « Loggia del Lanfranco »⁴⁰⁾. I cinque grandi archi, motivo centrale del prospetto posteriore della palazzina, erano affiancati da otto pilastri di stucco di ordine ionico su alti basamenti legati da una balaustra di travertino, opera degli scalpellini Agostino e Bernardino Radi e Lorenzo Malvisti⁴¹⁾. All'interno si accedeva dalla « scala a lumaca », ancora esistente, per una porta, chiusa in epoca imprecisata. Un ordine di pilastri dorici divideva le pareti in scomparti « quadri »: tre mezze finestre, aperte sulla parte inferiore della parete lunga, affacciavano sul grande Salone d'ingresso. Le porte avevano stipiti di travertino. L'arredo secentesco seguiva lo schema delle altre sale: agli angoli quattro colonne di marmo prezioso sormontate da statue; lungo le pareti, su sgabelloni, una serie di busti antichi e numerose statue pure antiche, per lo più su cippi con iscrizioni greche e latine. Ricorderemo il cosiddetto « Gladiatore ferito » e il « Vaso Borghese » ora al Louvre. Tra le sculture moderne, la berniniana Capra amalthea⁴²⁾. Al centro della sala una grande tavola ovale di porfido sostenuta da otto statuette di noce⁴³⁾. La decorazione pittorica era affidata all'affresco: nella volta

il « Concilio degli Dei » del Lanfranco e sopra le porte quattro paesaggi con le stagioni, « opera fiammenga »⁴⁴⁾. Entro il riquadro centrale della parete incontro alle finestre, era incastrato un affresco con « Venere con Amore nella Fucina di Vulcano... » colorita a fresco di chiaroscuro da Giulio Romano... servendo alla prima, come si riconosce, come ornamento per un sopracammino », ancora ricordato nel 1784⁴⁵⁾. Tutti questi affreschi, ad eccezione naturalmente del complesso del Lanfranco, scomparvero nella generale rovina delle pitture della Loggia.

Poco prima del 1779, l'Asprucci chiuse gli archi con un muro, nel quale aprì semplici finestre, affidando al Corvi il restauro degli affreschi lanfranchiani, e le decorazioni degli spazi risultanti dalla chiusura degli archi. La secentesca « Loggia coperta », si trasforma così in un 'interno' e forse proprio per conferire al nuovo ambiente un carattere più intimo, in armonia con tutte le sale del primo piano, il severo ordine dorico è sostituito da semplici pilastri poco aggettanti, senza capitello, la cui funzione di sostegno è puramente visiva. Sulle pareti così scompartite si dispose una serie di nove paesaggi su tela di Filippo Hackert, ancora in situ nel 1873, e successivamente dispersi⁴⁶⁾. La nuova decorazione immaginata dall'Asprucci si inseriva nella tradizione; pensiamo per esempio alla sala di Villa Albani o al salone di Palazzo Massimo ad Arsoli con i paesaggi di Paolo Anesi. Nella Loggia borghesiana, forse per ragioni pratiche, per evitare danni da umidità, agli affreschi si preferirono le tele⁴⁷⁾. Nulla sappiamo, poiché il Visconti del piano superiore descrive solo la « Stanza di Elena e Paride »⁴⁸⁾, dell'arredo settecentesco della Sala. Certamente rinnovate furono le porte: i secenteschi stipiti di travertino furono sostituiti da incorniciature di legno dipinto e cornici intagliate e dorate. I battenti sono assai fastosi: la parte superiore è a specchi e, nella inferiore, vi sono pannelli con paesaggi con rovine, dipinti su tela, da considerarsi, per il momento, anonimi. L'ambiente creato dall'Asprucci ebbe così un carattere 'privato', da villa suburbana, senza la solennità delle Sale del piano terreno dove era disposto il museo di scultura.

Subito dopo il completamento e il restauro della « Sala del Lanfranco », il Corvi operò nella saletta adiacente, oggi Sala XV. La decorazione della intera stanza venne condotta a termine in tempo breve, entro l'anno 1782, come di nuovo ci attestano i documenti dell'Archivio Borghese Vaticano. I quali, dobbiamo subito precisare, si riferiscono alle tre tele con l'«Aurora» e i «Crepuscoli del Mattino e della Sera» (fig. 57) incassati al centro della volta, e agli otto chiaroscuri a tempera su muro «ad uso di cammei» inseriti entro la partizione geometrica. Tuttavia noi crediamo che tutta la decorazione pittorica della saletta (ad eccezione delle riquadrature geometriche che pensiamo debbano riferirsi a G. B. Marchetti), e cioè anche i 24 Medaglioni con effigi di uomini illustri dell'antichità (più volte restaurati), le finissime grottesche con i Mesi e i Segni dello Zodiaco, su fondo dorato, che decorano le lesene, possono attribuirsi allo stesso Corvi.

Per l'Aurora e i Crepuscoli, il Corvi riceve il 12 aprile 1782 un acconto di scudi 100 sul prezzo complessivo di 350; il 10 luglio ne riceve altri 100 e del 24 settembre dello



FIG. 50. – D. CORVI, L'Aurora e i Crepuscoli del Mattino e della Sera.

stesso anno è il saldo di scudi 150. Infine, sempre nel 1782, al Corvi vengono pagati 50 scudi per la messa in opera delle tre tele⁴⁹⁾.

Il soggetto delle tre tele centrali è indicato specificatamente dal documento vaticano del 1782 con il quale si dà il saldo al Corvi per gli « ovali dell'Aurora e dei due crepuscoli del Mattino e della Sera ». L'iconografia è tradizionale (il confronto più aderente si può fare con l'Aurora dell'Albani in palazzo Verospi in Roma) e ripete, sia pure con omissioni e varianti, le indicazioni dell'edizione padovana (1625) dell'*Iconologia* del Ripa⁵⁰⁾: « giovinetta alata per la velocità del suo moto, che tosto sparisce, di color incarnato con manto giallo, nel braccio sinistro un cestello pieno di vari fiori, et nella stessa mano tiene una fiaccolletta accesa, et con la destra sparge fiori ». Nell'*Iliade*⁵¹⁾ l'Aurora ha il manto giallo e insieme a quello di « dita rosate », l'appellativo di « peplo di croco » è quello che più si ripete. Notiamo, tuttavia, che il Corvi omette questo come altri particolari.

Nei due rettangoli per alto che fiancheggiano la tela centrale (l'indicazione di « ovali » data anche per queste tele nel documento è, crediamo, una semplificazione dell'estensore) sono le Allegorie dei Crepuscoli del Mattino e della Sera, per le quali il Corvi seguì più da vicino l'indicazione del Ripa, che ne dà l'illustrazione grafica. Il « Crepuscolo del Mattino » è figurato come un fanciullo alato, col capo sormontato dalla stella del Mattino, Lucifero, in atto di volare verso l'alto e di sparger da una conchiglia, per irrorare la Terra, le lacrime versate da Aurora per la morte del figlio

Memnone ⁵²⁾: « Fanciullo nudo; di carnagione bruna, ch'abbia l'ali a gli homeri del medesimo colore, stando in atto di volare in alto, haverà in cima del capo una grande, e rilucente stella, e che con la sinistra mano tenghi un'urna rivolta all'ingiù versando con essa minutissime goccioline d'acqua, e con la destra una facella accesa, rivolta dalla parte di dietro, e per l'aria una rondinella... Fanciullo alato lo rappresentiamo come parte del tempo, e per significare la velocità di questo intervallo che presto passa. Il volare all'insù dimostra, che il Crepuscolo della Mattina s'alza spinto dall'alba, che appare in Oriente. La grande e rilucente stella, che ha sopra il capo, si chiama Lucifer, cioè apportatore di luce... Lo sparger con l'urna le minutissime goccioline d'acqua, dimostra, che nel tempo d'Estate cade la rugiada, e l'inverno per il cielo la brina... ». Anche il « Crepuscolo della Sera » è un fanciullo alato, il capo sormontato dalla stella della sera, Vespero: « Fanciullo ancor egli è parimenti alato e di carnagione bruna, starà in atto di volare all'ingiù verso l'Occidente, in capo averà una grande, e rilucente stella, con la destra mano terrà una frezza in atto di lanciarla, e si veda per l'aria, che n'abbia gettate dell'altre, e che caschino all'ingiù, e con la sinistra mano tenghi una nottola con l'ali aperte. Il volare all'ingiù verso l'Occidente, dimostra per tale effetto essere il Crepuscolo della sera. La stella che ha in cima al capo si chiama Hespero, la quale apparisce nel tramontar del Sole... Le frezze, nella guisa, che dicemmo, significa i vapori della terra tirati in alto dalla potenza del Sole, il quale allontanandosi da noi, e non havendo detti vapori, che li sostenghi, vengono a cadere, e per essere humori grossi, nuocono più, ò meno, secondo il tempo, e luoghi humidi, più freddi, ò più caldi, più alti, ò più bassi. Tiene la Nottola con l'ali aperte, come animale proprio, e si vede volare in questo tempo » ⁵³⁾. L'aver omesso alcuni elementi iconografici qualificanti – come la nottola nel Crepuscolo della Sera, la rondine in quello del Mattino o i colori nella veste dell'Aurora – mostra che il Corvi, nell'accettare un tema iconografico codificato più di 150 anni prima, ne respingeva il pedissequo allegorismo, accogliendo tuttavia quegli elementi che specialmente erano utili al suo particolare modo di comporre, come il trasvolare dell'Aurora e lo 'a piombo' dei due Crepuscoli.

Nella Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte in Roma, esiste un disegno preparatorio dell'Aurora, quadrato per il riporto, ma tuttavia con molte differenze rispetto all'opera eseguita ⁵⁴⁾.

Agli otto 'chiaroscuri' – nei quali si riconoscono i soggetti della « Fucina di Vulcano » (fig. 51, *a*), « Venere dormiente scoperta da un satiro » (fig. 51, *b*), « L'infanzia di Bacco » (fig. 52, *a*), « Amore vincitore » (fig. 52, *b*), « La Primavera » (fig. 53), « L'Estate » (fig. 54), « L'Autunno » (fig. 55), « L'Inverno » (fig. 56) – si riferiscono alcuni documenti vaticani datati 1782, le cui intestazioni sono state date dal Faldi, ma che riteniamo utile riportare in nota per intero ⁵⁵⁾. Essi furono dunque progettati dal Corvi insieme all'Aurora e ai Crepuscoli ed eseguiti nella seconda metà dell'anno. Restarono ignoti alla letteratura prima della pubblicazione da parte del Faldi dei documenti relativi, perché, rientrando nella parte più propriamente decorativa della volta, dovevano essere implicitamente

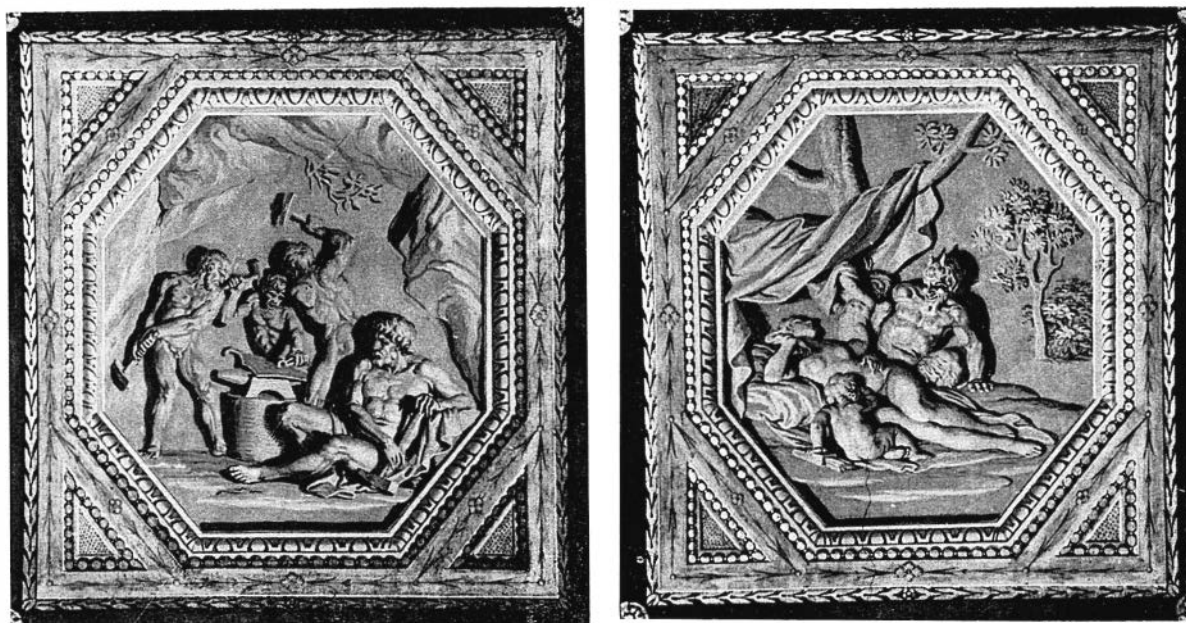


FIG. 51. – D. CORVI, a) La fucina di Vulcano; b) Venere e Satiro.

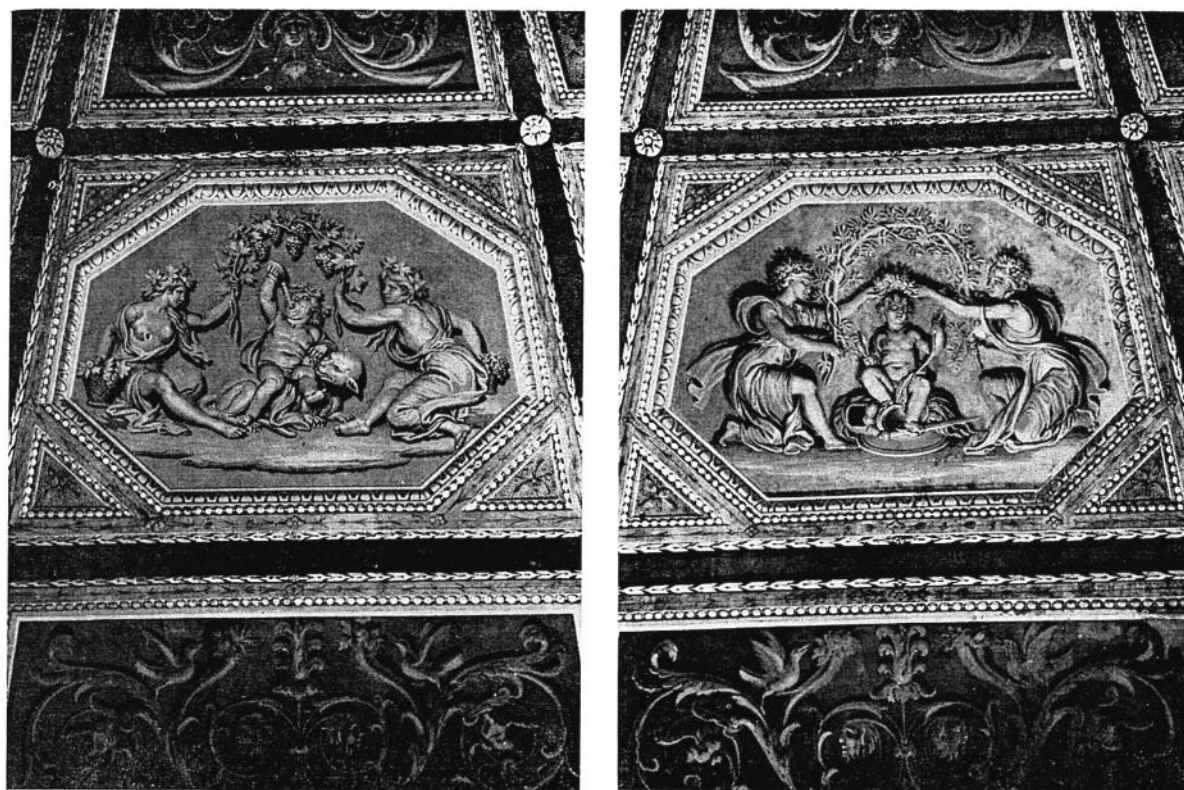


FIG. 52. – D. CORVI, a) L'infanzia di Bacco; b) Amore vincitore.



FIG. 53. - D. CORVI, La Primavera.

considerati di G. B. Marchetti, al quale sono generalmente date le quadrature e, spesso erroneamente, anche le parti figurate delle volte di tutte le sale.

I soggetti degli otto monocromi sono facilmente identificabili, come abbiamo visto, non discostandosi da una iconografia tradizionale; tuttavia, marginalmente, si può annotare come l'«Autunno» sia raffigurato come «donna in età virile», come suggerisce il Ripa; e ancora al Ripa⁵⁶⁾ si riferisce il chiaroscuro con Bacco bambino: «Bacco carico di uve, colla Tigre, che saltando le voglia rapire le uve di mano». Un collegamento è poi anche possibile tra gli otto 'cammei': si può dire infatti che essi rappresentino le Stagioni e, per due di esse, le relative Allegorie. Abbiamo così l'Inverno e l'Allegoria dell'Inverno con la Fucina di Vulcano; il Ripa⁵⁷⁾



FIG. 54. - D. Corvi, L'Estate.



FIG. 55. - D. CORVI, L'Autunno.

dice: «dipingesi anco per l'Inverno Vulcano nella Fucina»; la Primavera e l'Allegoria della Primavera (?) con Amore vincitore; l'Estate e la sua allegoria (?) con Venere e Satiro; l'Autunno e l'Allegoria dell'Autunno raffigurata con Bacco Bambino. Più interesse avrebbe la identificazione del tema della decorazione della volta. Per via di ipotesi si potrebbero riferire le varie figurazioni al concetto del trascorrere del Tempo e perciò stesso della Vita, attraverso le Stagioni; la stessa Aurora con i Crepuscoli potrebbe significare il rapido trascorrere del Tempo e della Vita entro i termini del Mattino e della Sera.

Non esistono documenti o antiche citazioni per le candelabre figurate ⁵⁸⁾ in chiaroscuro su fondo oro sulle lesene delle pareti, con i Mesi abbinati ai Segni dello Zodiaco: Marzo-Ariete; Aprile-Toro; Maggio-Gemelli; Giugno-Cancro; Luglio-Leone; Agosto-Vergine; Settembre-Bilancia; Ottobre-Scorpione; Novembre-Sagittario; Dicembre-Capricorno. Esse debbono tuttavia ritenersi eseguite contemporaneamente alla restante decorazione della Sala e perciò nello stesso anno 1782. I Segni dello zodiaco entro tondi con sottoposte tabelline con il nome del mese corrispondente, si inseriscono entro i consueti motivi di sfingi, leoni, viticci, animali araldici, quali, in questo caso l'aquila e il drago borghesiani. Da notare inoltre la raffigurazione del fortunatissimo Vaso con le colombe che si abbeverano, da Villa Adriana; e di un Vaso con Maschere che potrebbe avere riferimento al 'Vaso con maschere bacchiche' allora nella collezione Borghese ⁵⁹⁾.

Nei punti di intersezione delle fasce con candelabre che in senso orizzontale e verticale riquadrano le pareti, sono ventiquattro medaglioni con effigi di uomini illustri dell'antichità dipinti su muro, in un monocromo verde imitante la patina delle monete o medaglie antiche. La numerazione è progressiva, da 1 a 24, con inizio dal registro inferiore della parete nella quale si apre il passaggio verso le Sale XVI e XIX e che convenzionalmente chiameremo A; la numerazione prosegue nella parete B (parete della finestra); parete C (parete con la porta che immette nella Sala XIV); parete D (parete incontro alla finestra). Solo i medaglioni del registro inferiore recano l'iscrizione del personaggio raffigurato.



FIG. 56. - D. CORVI, L'Inverno.

Come per le candelabre non vi sono documenti che diano un'indicazione cronologica per questa serie di medaglioni, ignorati anche dalla letteratura contemporanea. Riteniamo tuttavia che anche essi siano stati progettati e eseguiti insieme al resto della decorazione della sala, e databili quindi intorno al 1782. Le lesene sulle quali si dispongono sono infatti parte integrante dell'architettura della sala. La presenza in questa sala di una serie di 'Uomini illustri' può forse legarsi ai numerosi ritratti che allora ne decoravano le pareti, donde il nome di 'Stanza dei Ritratti' conservatosi a lungo a questa saletta.

La successione dei personaggi sembra casuale, non essendo raggruppati per categorie, come Filosofi, Poeti ecc.; d'altra parte la raffigurazione di uomini illustri della antichità classica aveva dietro di sé una lunga tradizione oltre ad essere pienamente conveniente al gusto dell'epoca. La iconografia dei personaggi non sembra voler essere puramente indicativa di figure 'ideali' o esempi 'didascalici' di saggi antichi, o addirittura di fantasia come suppone la Richter ⁶⁰⁾, la quale ritiene che solo per il Socrate l'autore abbia tenuto presente un esemplare antico. In realtà un esame attento dei singoli medaglioni, mette comunque in evidenza almeno un'intenzione ritrattistica: ci sembra che si possa quindi procedere alla identificazione dei personaggi, lasciando naturalmente aperto un margine di errore. Le fonti iconografiche alle quali l'autore può aver attinto sono numerose: le grandi collezioni romane – ricordiamo almeno quelle Albani e Mattei – le indicazioni che poté dare lo stesso Ennio Quirino Visconti attivo per Casa Borghese, e le cui schede per l'opera sull'iconografia greca, pubblicata nel 1808, potevano tuttavia già essere conosciute ⁶¹⁾. Né si può escludere che lo stesso Marcantonio Borghese abbia proposto all'autore degli esemplari, per esempio medaglie o cammei in suo possesso, come farà più tardi per un «Apollo e la Pizia» eseguito da Cristoforo Unterberger in altro edificio della Villa ⁶²⁾. D'altra parte raccolte di disegni dall'antico erano da tempo note e utilizzate e per la iconografia di personaggi illustri basterà ricordare le *Images* di Fulvio Orsini ⁶³⁾.

Parete A, registro inferiore, «Socrate» (iscritto: Socrate) (fig. 66): sicuramente identificabile, data anche la peculiarità dei suoi dati fisionomici. Riteniamo si possa riferire, in particolare, al tipo classificato dalla Richter come tipo A, al quale appartiene l'esemplare di Villa Albani rinvenuto a Tuscolo nel 1735 ⁶⁴⁾. «Lisia» (iscritto: Lisia) (fig. 57 b) riferibile al busto di Lisia del Museo Nazionale di Napoli, proveniente dalla collezione Farnese, inciso dal Visconti; si può anche avvicinare al ritratto dei Musei Capitolini, proveniente dalla Collezione Albani ⁶⁵⁾. «Solone» (iscritto: Solone) (fig. 57 c): l'autore sembra aver tenuto presente una testa di Villa Albani inserita su di un busto moderno con la scritta Solone, ma che in realtà è un ritratto di Sofocle ⁶⁶⁾. «Seneca» (iscritto: Seneca) (fig. 58 a): riferimenti al busto oggi noto come Pseudoseneca, del quale esistono più esemplari, ma che già il Winckelmann ⁶⁷⁾ non riconosceva come ritratto del filosofo romano, sono approssimativi. L'autore si è probabilmente ispirato a un ritratto a noi ignoto.



FIG. 57. - D. CORVI (?), a) Socrate, b) Lisia, c) Solone.

Parete A, registro superiore. «Pseudoseneca» (fig. 58 b): l'autore sembra essersi ispirato al cosiddetto Pseudoseneca, al quale riporta il movimento del capo verso l'alto, il naso aquilino, le guance magre e la leggera incorniciatura di barba; «Euripide» (fig. 58 c): questa raffigurazione di anonimo personaggio barbato con capelli lunghi, dipende dall'erma del Museo Nazionale di Napoli, già collezione Farnese, identificata come Euripide. I tratti del grande tragico greco sembrano riprodotti nel contrasto tra la lunga capigliatura e la corta barba arrotondata e soprattutto nell'andamento spezzato del sopracciglio⁶⁸; «Omero» (fig. 59 a): il personaggio barbato con diadema, raffigurato in questo tondo, appare ispirato al tipo ellenistico dell'Omero cieco del quale più di un esemplare poteva essere noto all'autore, quali il busto del Museo Capitolino già riprodotto nelle *Antichità romane* del Pinaroli (1731) e inciso dal Visconti e quelli del palazzo Ducale di Mantova e della Biblioteca Capitolare di Verona⁶⁹; «Antistene» (fig. 59 b): riproduce i tratti del filosofo cinico greco riconosciuto in più esemplari tra i quali quello Vaticano scoperto a Tivoli pochi anni prima della esecuzione del meda-



FIG. 58. - D. CORVI (?), a) Seneca, b) Pseudoseneca, c) Euripide.



FIG. 59. - D. CORVI (?), a) Omero, b) Antistene, c) Esopo.

glione. Un esemplare compare due volte nel Visconti, una volta come Licurgo e una seconda volta come Antistene⁷⁰⁾.

Parete B, registro inferiore. «Esopo» (iscritto: Hisopo) (fig. 59 c): è strettamente affine alla statua di Villa Albani, nota da antica data. Incisa dal Visconti⁷¹⁾; «Pindaro» (iscritto: Pindaro) (fig. 60 a): l'interesse iconografico di questa testa è notevole perché in essa il pittore ha certo tenuto presente l'erma dei Musei Capitolini, già nella collezione Giustiniani considerata appunto come un ritratto di Pindaro secondo un'iscrizione del Cinquecento. Il nostro medaglione si diversifica per la mancanza del diadema⁷²⁾.

Parete B, registro superiore. «Alessandro» (fig. 60 b): questo profilo di giovane sbarbato con lunga chioma cinta di diadema, ripropone il tipo di Alessandro con notevoli affinità con l'erma del Louvre, rinvenuta a Tivoli nel 1779 come riporta il Visconti, donata a Napoleone dal cav. Azara, e iscritta appunto con il nome del sovrano macedone⁷³⁾; «Epicuro» (fig. 60 c): l'anonomo ritratto di personaggio barbato riproduce verosimilmente il tipo di Epicuro, noto a Roma nel secolo XVIII, attraverso più esem-



FIG. 60. - D. CORVI (?), a) Pindaro, b) Alessandro, c) Epicuro.



FIG. 61. – D. CORVI (?) a) «Rei»; b) «Lisogo», c) Xenocrate.

plari tra i quali la doppia erma iscritta con i nomi di Epicuro e Metrodoro, rinvenuta nel portico di S. Maria Maggiore nel 1742, donata al Museo Capitolino da Benedetto XIV, e il piccolo bronzo iscritto del Museo di Napoli scoperto nella Villa dei Pisoni ad Ercolano nel 1753⁷⁴).

Parete C, registro inferiore. «Rei» (iscritto Rei) (fig. 61 a): il nome non è riscontrabile; probabilmente una scritta errata o male interpretata in occasione di un rifacimento. Comunque la testa è del tipo di Aristotele per la corta barba, la fronte quadrata, il profilo e la capigliatura, conosciuto fin dalla scoperta (1592) di un piccolo busto di marmo iscritto come Aristotele, poi perduto, ma noto attraverso disegni⁷⁵; «Lisogo» (iscritto Lisogo) (fig. 61 b): anche il nome iscritto su questo medaglione non è riscontrabile e forse è parimenti una errata interpretazione. Il personaggio potrebbe forse dipendere dal tipo Cratete⁷⁶; «Xenocrate» (iscritto Zenocrate) (fig. 61 c): ritratto di particolare interesse come storia di una falsa identificazione moderna essendo esso in realtà la copia del ritratto di Crisippo (Monaco, Gliptoteca) montato su di una erma 'non antica' con l'iscrizione appunto di Xenocrates, già a Villa Albani come molti esemplari di ritratti presi a modello in questi medaglioni. Il fatto che questo ritratto sia iscritto come Xenocrate, dimostra che l'iscrizione era stata apposta all'erma ora a Monaco, quando era a Roma nella Villa Albani⁷⁷; «Marco Aurelio» (iscritto: Marco Aurelio) (fig. 62): l'intenzione di proporre un vero ritratto dell'Imperatore è evidente dal confronto con i numerosi esemplari di ritratti monumentali o monetali, fra i quali il più noto doveva essere naturalmente la statua equestre del Campidoglio. Da confrontare anche il rilievo con Scena di trionfo del Palazzo dei Conservatori⁷⁸).

Parete C, registro superiore: «Platone» (?) (fig. 63); l'anonima testa – ritratto di personaggio barbato si ispira alle molte repliche di ritratti di Platone tra le quali è forse possibile che l'autore abbia conosciuto la doppia Erma con Platone e Socrate dei Musei Vaticani, già nel Casino di Pirro Ligorio. Tuttavia è da tener presente che, all'epoca cui risale il medaglione non erano ancora stati riferiti a Platone i numerosi ritratti



FIG. 62. - D. CORVI (?), Marco Aurelio.



FIG. 63. - D. CORVI (?), Platone (?)



FIG. 64. - D. CORVI (?), Personaggio ornato di diadema.

antichi ai quali l'autore sembra essersi ispirato ⁷⁹⁾; « Ritratto di personaggio barbato ornato di diadema » (fig. 64): per quanto chiaramente ispirato al tipo di Anacreonte, tuttavia non possiamo sapere chi in realtà l'autore abbia voluto rappresentare in questo medaglione, poiché la identificazione con Anacreonte delle sculture cui questo ritratto si riferisce, è moderna ⁸⁰⁾; « Asclepiade » (fig. 65 a): ispirato al busto iscritto come Asclepiade e inciso dal Visconti rinvenuto sulla via Appia e ora al Museo Capitolino. Numerosi sono i personaggi di questo nome (poeti, filosofi, grammatici, medici) e non è possibile stabilire a chi si riferisca questo ritratto ⁸¹⁾; « Sofocle » (fig. 65 b): la identificazione di questo personaggio con Sofocle ci sembra sicura: il ritratto del medaglione è infatti riferibile al Sofocle del tipo detto Farnese, noto e correttamente identificato da antica data: vedi, per es., i disegni nelle *Imagines* di F. Ursinus, il Gallaeus, il Faber e infine il più volte citato Visconti. L'autore del medaglione può aver tenuto presenti i disegni sopracitati, o altri esemplari presenti in Roma, tra i quali l'erma dei Musei Vaticani iscritta o un'altra testa pure vaticana, identificata come Sofocle da antica data ⁸²⁾.

Parete D, registro inferiore: « Xantos » (iscritto: Zanto) (fig. 65 c): l'iscrizione riferisce il ritratto a Xantos, poeta della Magna Grecia e della Sicilia vissuto nel VII secolo a. C. e ricordato da Stesicoro, l'iconografia del quale è ignota. La testa riproduce il tipo di Crisippo noto in Roma da antica data attraverso una serie numerosa di copie, tra le quali l'erma di Villa Albani, dove il naso è restaurato nella forma adunca del medaglione ⁸³⁾. « Crisippo » (iscritto: Crisippo) (fig. 66 a): questo ritratto iscritto come Crisippo, in realtà non ha nulla a che vedere con gli esemplari oggi conosciuti come tali. Tuttavia anche questo medaglione dipende da una scultura antica conosciuta, alla data di esecuzione del medaglione, come immagine di Crisippo. Si tratta dell'Erma di Villa Albani, identificata dal Visconti e poi riconosciuta come Arato ⁸⁴⁾.

Parete D, registro superiore: « Demostene » (fig. 66 b): questo ritratto di anonimo personaggio barbato, dipende dal tipo di Demostene, identificato fin



FIG. 65. – D. CORVI (?), a) Asclepiade, b) Sofocle, c) Xantos.

dal 1753 col rinvenimento ad Ercolano del piccolo bronzo iscritto ora al Museo di Napoli, inciso dal Visconti⁸⁵); «Menandro» (?) (fig. 66 c): i tratti fisionomici del personaggio anonimo raffigurato da questo medaglione ricordano il Menandro quale era noto attraverso i disegni di Fulvius Ursinus, Pirro Ligorio ed altri, tracciati sulla scorta di un medaglione antico iscritto, poi perduto⁸⁶).

Anche di questa saletta ci sembra interessante dare la storia dell'arredo e della decorazione. Dal Manilli al Montelatici, all'Inventario manoscritto del 1765, è denominata « Stanza di Diogene » da una statua creduta appunto di Diogene ora al Louvre⁸⁷. Le pareti erano rivestite di broccatello con i motivi dell'Aquila e del Drago borghesiani. Tra la suppellettile: un tavolo con piano di marmo e piede di legno dorato con frutti e fogliami, forse quello stesso ancora inventariato nel 1765⁸⁸). Nel Manilli sono ricordati un certo numero di quadri, alcuni dei quali ancora oggi in Galleria, come la Natività del Vasari e l'Adorazione del Bambino di Pellegrino Tibaldi. Nel Montelatici e poi nell'Inventario del 1765, sono invece schedati una serie di ritratti.



FIG. 66. – D. CORVI (?) a) Crisippo, b) Demostene, c) Menandro (?).

L'Asprucci trasformò l'ambiente da una piccola e casuale saletta secentesca in un prezioso gabinetto settecentesco che probabilmente ebbe fin da allora il nome di 'Gabinetto dei Ritratti', con il quale viene chiamato dal Nibby, per i numerosi ritratti della Famiglia Borghese e di altre casate romane⁸⁹⁾. Tolta dalla sala nel 1891, la serie dei ritratti rimase proprietà della Famiglia Borghese⁹⁰⁾. Le sale del piano superiore, poiché non conservavano sculture antiche né arredi di marmi preziosi, non subirono la spoliazione legata alle vicende napoleoniche come quelle del piano inferiore destinato a Museo. È quindi quasi certo che la descrizione che ne dà il Nibby nel 1832, corrisponda ancora largamente alla sistemazione ideata dall'Asprucci. L'ambiente è scompartito geometricamente: le pareti sono riquadrate da un ordine di lesene dorate di leggerissimo aggetto chiuso in alto e in basso da una fascia continua pure dorata; ai punti di intersezione i 24 medaglioni bronzei dei quali si è sopra detto. La geometria delle pareti continua sulla volta dove lesene dipinte con candelabre fondo oro, delimitano spazi che riquadrano gli otto monocromi e la figurazione dell'Aurora e dei crepuscoli del Mattino e della Sera. Nulla sappiamo dell'arredo settecentesco. Nella restituzione dell'ambiente operata nei primi decenni del secolo XIX, al centro della stanza vi fu collocata una statua dello scultore Carlo Aureli⁹¹⁾.

LUCIANA FERRARA

¹⁾ Per un ampio ed esauriente profilo critico del Corvi, si veda: I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma, 1970, pp. 78-84; 351-375. Ci sembra tuttavia non inutile dare qui di seguito alcune altre notizie sul maestro viterbese, del quale si attende la ricostruzione completa della vita e dell'ingente corpus delle opere. Dobbiamo alle ricerche del dott. Orlando Aracoeli (Tesi di Laurea presso l'Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Magistero di Roma, 1967) il ritrovamento degli atti di nascita (16 settembre 1721), di battesimo (22 settembre 1721) e cresima (1734) nell'Archivio della Cattedrale di S. Lorenzo in Viterbo. Una notizia del CRACAS (*Diario ordinario*, n. 268, 1803, in data 27 luglio ci indica la data della morte nel giorno 22 luglio (p. 6): « nello stesso Venerdì passò all'altra vita nella sua avanzata età di 85 anni il noto Pittore Domenico Corvi nativo di Viterbo... »). Pochi giorni dopo, il 7 agosto, i *Libri delle Congregazioni* dell'Accademia di S. Luca (vol. 56, foglio 72, congregazione 7 agosto 1803) danno notizia delle esequie celebrate in S. Luigi de' Francesi: «... succeduta nei giorni scorsi la morte del Cav. Domenico Corvi pittore storico, cui furono celebrate l'esequie alla chiesa di S. Luigi de' Francesi: sono state in appresso come nostro conaccademico e Decano ordinate e celebrate le solite tre messe ». In realtà il Corvi aveva 82 anni (v. anche: C. FACCIOI, *Da due note nel « Fondo Garampi » dell'Archivio Vaticano*, in *L'Urbe*, Genn.-Febbraio 1971, pp. 15-16). Da parecchi mesi malato, non partecipa più ai lavori dell'Accademia come secondo Consigliere, carica nella quale era succeduto al Conca il 10 gennaio 1802 (Arch. Acc. S. Luca, *Libri delle Congregazioni*, vol. 55, c. 113, r.): a norma di Statuto ne vengono chieste le dimissioni (13 marzo 1803), puntualmente registrate il 12 aprile 1803 (Arch. Acc.; S. Luca, *Libri delle Congregazioni*, vol. 55, rispettivamente c. 139 v. e 140 r. e v.). I più volte citati *Libri delle Congregazioni* dell'Accademia di S. Luca, ci offrono numerose notizie sull'attività accademica del maestro. Eletto accademico di merito il 9 novembre 1756 (Arch. Acc. S. Luca, *Libri delle Congre-*

gazioni, vol. 51, c. 86), tra il 1757 e il 1801 è nominato ripetutamente Direttore dell'Accademia del Nudo in Campidoglio (v. L. PIROTTA, *I direttori dell'Accademia del nudo in Campidoglio*, in *Strenna dei Romanisti*, Roma, 1969, pp. 329-331). Per il suo carattere litigioso (vedi a questo proposito alcuni episodi riferiti dalle carte dell'Accademia: *Libri delle Congregazioni*, vol. 53, cc. 132 v. 133, Congregazione del 1 Marzo 1780: insieme a N. Giansimoni, N. Lapiccola, A. Penna, intenta una lite davanti al Card. Camerlengo contro A. Bergondi, per invalidarne il secondo anno del Principato; id. vol. 54 carte 74 v. e 75 r., Congregazione del 18 novembre 1786, chiede alla Congregazione di pronunciarsi su quanto si debba calcolare il tempo che un professore accademico perde per assistere persone che richiedono il suo consiglio) non doveva forse godere di molta simpatia. Tuttavia era assai stimato come attestano le numerose cariche ricoperte: Direttore de' Forestieri insieme al Maron nel 1775 (*Libri delle Congregazioni*, vol. 53, foglio 57 v., Congregazione 1 Gennaio 1775); Stimatore di pittura nel 1777 insieme al Mengs (*Libri delle Congregazioni* vol. 53, foglio 89 v., Congregazione 5 Gennaio 1777); Censore insieme al Ponfreni nel 1779 (*Libri delle Congregazioni*, vol. 53, foglio 118 r. Congregazione 3 Gennaio 1779); ancora Stimatore di pittura insieme al De Angelis nel 1793 (*Libri delle Congregazioni*, vol. 54, foglio 139 r. Congregazione 6 Gennaio 1793); Secondo Consigliere nel 1802 (*Libri delle Congregazioni*, vol. 55, foglio 113 r. Congregazione 10 Gennaio 1802). Come già detto all'inizio di questa nota, il Corvi, ormai vecchio e malato non può più partecipare ai lavori dell'Accademia per cui ne vengono chieste le dimissioni (v. anche note 2 e 12).

²⁾ Nel 1771-1772 è documentato quello che crediamo sia l'inizio dell'attività del Corvi per Casa Borghese. Nel rinnovamento del Palazzo di Campo Marzio, egli restaura le pitture secentesche degli specchi della «Galleria», per una sala della quale dipinge nella volta il noto «Sacrificio di Ifigenia». Per questa serie di lavori il FALDI, (*op. cit.*, p. 82, 358-359, nota 17), pubblica le intestazioni dei documenti relativi conservati nell'Archivio Segreto Borghese Vaticano. La decorazione dei soffitti, nella quale già si era provato nel «David e Abigail» di Palazzo Doria (v. FALDI, *op. cit.*, p. 81, tavola XIV, figg. 300, 312) apriva al Corvi possibilità maggiori nell'impianto illusionistico della scena, valendosi del sottoinsù e della prospettiva ribaltata: per quanto l'inserimento del riquadro centrale entro pesanti cornici intagliate, in una partizione fondamentalmente statica della volta, tolga alla rappresentazione gran parte della sua dinamica. Il Sacrificio di Ifigenia è tuttavia paradigmatico di un rinnovamento nella tradizione. Gli elementi tradizionali dell'illusionismo barocco si semplificano in linee prospettiche geometricamente severe ed essenziali fino ad assumere il carattere puramente funzionale di uno scenario di teatro, entro il quale i personaggi hanno atti e sentimenti pietrificati in una interpretazione dell'avvenimento nel gusto classicistico italiano, sostanzialmente lontano dai canoni neoclassici. Diverso sarà, più tardi, il Sacrificio di Polissena, del Museo Civico di Viterbo.

Al Corvi si deve anche il restauro degli affreschi del Reni e del Lanfranco nella Cappella Borghesiana di S. Maria Maggiore (anno 1775: v. P. DELLA PERGOLA, *G. Lanfranco*, in *Il Vasari*, 1934, p. 3; FALDI, *op. cit.*, p. 82, 84, nota 17 con la intestazione del documento vaticano relativo). Infine possiamo ritenere che, sempre per i Borghese, egli abbia eseguito l'Assunta del Duomo di Montecelio, databile, circa al 1786, dalla citazione del *Giornale delle Belle Arti* di quell'anno (vol. III, p. 201-202; v. anche FALDI, *op. cit.*, p. 83), poiché il feudo di Monticelli (poi Montecelio) fin dal 1678, era stato venduto da Federico Cesi a Giovan Battista Borghese (v. G. SILVESTRELLI, *Monticelli e Montalbano*, in *Roma*, 1927, p. 241 sgg.).

³⁾ Come è noto il nuovo assetto decorativo e museale della Palazzina Pinciana, avvenne per iniziativa di Marcantonio IV Borghese (eredita il titolo nel 1763, muore nel 1800) che ne affida l'incarico ad Antonio Asprucci, architetto della Casa. L'Asprucci raccolse intorno a sé una équipe di pittori, scultori, artigiani che per più di venti anni – si può supporre da circa gli anni '70 alla fine del secolo – operarono secondo criteri sufficientemente unitari pur nella talvolta assai diversa formazione

e il protrarsi nel tempo dei lavori. Gli interni della palazzina – malgrado le vendite napoleoniche che privarono la raccolta della collezione di sculture antiche, ora al Louvre, e anche di molti elementi decorativo-architettonici come le preziose colonne delle edicole – sono un esempio qualificante del costituirsi in Roma di quel linguaggio che in questi decenni via via si lascerà definitivamente alle spalle il grande « teatro » del Barocco. Così, mentre nella tradizione è ancora l'affresco con la Storia di Furio Camillo di Mariano Rossi, di gusto più moderno e fin « alla moda » sono per esempio la Sala Egizia, quella di Elena e Paride (v. L. FERRARA, *La Stanza di Elena e Paride nella Galleria Borghese*, in *Riv. dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 1954 pp. 242-256), i piccoli soffitti del Giani. Il versante museale, nella nuova sistemazione, non ha caratteri particolarmente originali, non discostandosi nella sostanza da sistemazioni coeve o immediatamente precedenti, quali il Museo Pio Clementino (dal 1771 al 1784: da rilevare, per incidenza, che alla sua decorazione pittorica lavorarono anche alcuni artisti attivi nel Casino Borghese, come lo Unterberger, il De Angelis, il Conca) o la stessa raccolta di Villa Albani (1765).

⁴⁾ È da presumere che gli archi della Loggia venissero chiusi ante 1779-1780, data cui risale il restauro della volta da parte del Corvi e certo poco prima o nello stesso anno – 1781 – in cui il Corvi eseguiva le nuove pitture sugli spazi risultanti appunto da detta chiusura. Nel 1785 le *Memorie per le Belle Arti* (vol. I Aprile, 1785, p. LXII) ne danno notizia in un lungo articolo dedicato al palazzo di Villa Pinciana: « Bellissimo avvenimento fu quello di chiudere la loggia superiore, per conservare la celebre pittura del Lanfranco... ». A. VENTURI (*Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma, 1893, p. 49) ritiene riferibile al 1782 la chiusura della Loggia, forse basandosi sulla data della iscrizione apposta sulla porta d'ingresso della Galleria, celebrante l'opera di rinnovamento promossa da Marcantonio Borghese. Nel volume sulla Villa Borghese di P. DELLA PERGOLA (*Villa Borghese*, Roma, 1962, pp. 88-89, n. 189) la chiusura della Loggia è collocata al 1785, forse in riferimento alle *Memorie per le Belle Arti* sopra citate, e questo stesso anno compare nella cronologia della Villa tracciata nel *Catalogo della Mostra di Villa Borghese* (Roma, 1966-1967).

⁵⁾ *Correspondence des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtimens*, a cura di A. DE MONTAIGLON e J. GUIFFREY, vol. I, Parigi, 1887, p. 405, lettera 413, 21 luglio 1693; E. K. WATERHOUSE, *Baroque painting in Rome*, Londra, 1937, p. 75; V. GOLZIO, *Giovanni Lanfranco decoratore dei palazzi romani*, in *Capitolium*, XVIII, 1943, p. 306, n. 3.

Dopo il passaggio della Galleria allo Stato (1902) si documentano ripetuti danni agli affreschi per infiltrazioni di acqua dal tetto attraverso la soffitta sovrastante la volta. Del 1922 e 1939 sono relazioni e preventivi per restauri che tuttavia non sembra abbiano avuto seguito. Nel 1953, nel corso della generale opera di revisione degli ambienti della Galleria, si provvide ad un restauro conservativo del complesso, con particolare riferimento alle testate della volta e alla parete verso lo esterno. Il rinnovamento del tetto delle soffitte soprastanti ha ovviato al pericolo delle infiltrazioni di acqua. I lavori vennero eseguiti a cura della prof. Paola Della Pergola, direttrice della Galleria, con la collaborazione della Soprintendenza ai Monumenti del Lazio e del Genio Civile.

⁶⁾ HIBBARD, *cit.*, pp. 362, note 32-35, 364-365.

⁷⁾ Arch. Segreto Borghese Vaticano, Filza dei Mandati 1779, 5844 n. 197; id. 1780, n. 5845, n. 159.

⁸⁾ Roma, Calcografia Nazionale, n. 515. Nove stampe, cm 69 × 34. (C. A. PETRUCCI, *Catalogo generale delle Stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia nazionale*, Roma, 1953). Altro esemplare al Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, vol. 2137-2144 (A. DE WITT, *R. Galleria degli Uffizi, La collezione delle stampe*, Roma, 1938; DELLA PERGOLA, *Villa Borghese*, *cit.*, pp. 61-62). Le fotografie utilizzate sono state tratte dall'esemplare della Calcografia Nazionale.

⁹⁾ Complessivamente dieci fogli di ottima conservazione, disegnati su entrambe le facciate.

Penna su carta bianca ingiallita: mm 157 × 108 i due fogli interi, mm 85 × 108 gli otto fogli tagliati in due.

¹⁰⁾ Vienna, Albertina, inv. 2818 (*Beschreibung Katalog*, vol. VI, Wien, 1941, n. 371): è il disegno, quadrettato per il riporto, del riquadro centrale. Per altri disegni relativi alla volta lanfranchiana, dei quali non si vuole dare qui un elenco completo, ricordiamo quello del Teyler Museum di Haarlem (n. E, 18) per due figure femminili; un altro, sempre per due figure femminili (Napoli, Capodimonte, inv. 498) pubblicati da J. BEAN-W. VITZTHUM (*Disegni del Lanfranco e del Benaschi in Boll. d'Arte*, XLVI, 1961, pp. 106-122). Altri disegni sono conservati a Capodimonte.

¹¹⁾ VENTURI, *op. cit.*, p. 49.

¹²⁾ Dalle carte dell'Accademia di S. Luca apprendiamo che, poco prima di morire, il Corvi ottenne l'autorizzazione a pubblicare, malgrado l'ostilità dell'Accademia che riteneva vi fossero già troppe pubblicazioni sull'argomento, un opuscolo per gli studenti « sulla proporzione del Corpo umano e suddi alcune regole di prospettiva pittorica » (Arch. Acc. S. Luca, *Libri delle Congregazioni*, vol. 55, c. 125 r. e v., Congregazione 1 Agosto 1802; id. vol. 55 c. 129 r. Congregazione 5 settembre 1802; id. vol. 55, c. 132 r. Congregazione 5 dicembre 1802). Del resto anche il CRACAS (*Diario cit.* n. 268, nel dare notizia della morte del Corvi ne ricordava la esattezza del Disegno e « di questo [disegno] era per dare alle stampe i principi teorici, che varie circostanze glielo anno (sic) impedito ». Il Corvi godeva larga fama come maestro e nel suo studio si teneva una sorta di accademia privata del nudo. Così nel 1788 Leopoldo Cicognara, per esempio e un gruppo di giovani come il Camuccini o il Sabatelli, abbandonarono l'insegnamento dell'Accademia di S. Luca per radunarsi in casa del Corvi appunto a studiare il nudo, pagando un mensile e il modello. (v. V. MALAMANI, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, Venezia, 1888, voll. 2, vol. II, p. 32). Vogliamo ricordare anche il noto e splendido « Autoritratto » degli Uffizi, nel quale sono posti in evidenza due volumi sulla Prospettiva e sull'Anatomia, e la firma stessa dell'autore è apposta su di un foglio che reca, disegnate, le proporzioni del volto (cfr. *Giornale delle Belle Arti*, 1785, II, n. 46 p. 362; anche A. M. CLARK, *Neo-classicism and the roman eighteenth century Portrait*, in *Apollo*, nov. 1963, p. 358, fig. 7).

¹³⁾ Dare al Corvi la paternità di tutti i rifacimenti, specie per quel che riguarda le zone della volta che per la loro collocazione sono state ripetutamente danneggiate, è problematico. Pensiamo soprattutto alla serie dei tondi con Scene mitologiche negli spicchi della volta che presentano diversità nell'esecuzione e nello stato di conservazione. È da sperare che un prossimo esame ravvicinato della volta possa rispondere a questo quesito.

¹⁴⁾ OVIDIO, *Le Metamorfosi*, a cura di F. BERNINI, Bologna, 1965, Libro V, vv. 446-463; H. WEISZÄCKER, *A. Elsheimer, maler von Franckfurt*, Berlino, 1936, p. 29, tav. 92; l'incisione dello stesso Elsheimer è riprodotta in H. FOCILLON, *I grandi maestri dell'Incisione*, Bologna, 1965, p. 143.

¹⁵⁾ Vedi per esempio, T. BUDDIESIEG, *Die Ziege Amalthea von Riccio und Falconetto*, in *Jahrbuch der Berliner Museen*, V, 1963, pp. 121-150.

¹⁶⁾ Tale collocazione, che si ripete per il monocromo con Nettuno e Anfitrite, si spiega con ragioni di carattere pratico: le lastre delle incisioni avevano tutte uno stesso formato e le figurazioni di cui sopra sarebbero cadute per metà al margine di una lastra e per l'altra metà al margine di quella successiva, creando perciò difficoltà nella chiarezza delle riproduzioni.

¹⁷⁾ OVIDIO, *op. cit.*, Libro V, vv. 385-401.

¹⁸⁾ Al comma 5 del contratto di restauro, (v. nota 6) è specificato che se il committente voleva « porre dell'oro in d. a volta, come sarebbe nella cornice att. o il Quadro di mezzo, e nelle Cornici, che girano attorno alle lunette o in altro, detto Oro debba mettersi, ed ombreggiarsi a spese di d. a

Ecc(ellen)za». L'oro che attualmente si trova nelle incorniciature è certamente, almeno per larga parte, di epoca più recente.

¹⁹⁾ OVIDIO, *op.cit.*, Libro VII, v. 409 sgg.

²⁰⁾ OVIDIO, *op. cit.*, Libro I, vv. 694-712.

²¹⁾ OVIDIO, *op. cit.*, Libro I vv. 545-567.

²²⁾ Un riferimento puntuale a OVIDIO, può farsi per Austro *op. cit.*, Libro I; vv. 65-66: « ... Contraria Tellus nubibus pluviaque madescit ab Austro »; e per Eolo, Libro XI, vv. 746-747: « ... ventos custodit et arcet Aeolus egressu ». Per Eolo si può vedere anche C. RIPA, *Della novissima Iconologia*, Padova 1625, p. 700.

²³⁾ HIBBARD, *op. cit.*, p. 365.

²⁴⁾ OVIDIO, *op. cit.*, Libro VI, vv. 339-380.

²⁵⁾ G. BOCCACCIO, *Della Genealogia degli Dei*, tradotta già per M. GIOSEPPE BETUSSI, Venezia, 1606, Libro IV.

²⁶⁾ OVIDIO, *op. cit.*, Libro XI, vv. 1-44.

²⁷⁾ Louvre, 3434; vedi F. HARTT, *Giulio Romano*, New Haven, 1957, vol. I pp. 252, n. 15; 305, n. 299; vol. II, fig. 515.

²⁸⁾ VITRUVIO, *Architettura*, a cura di S. FERRI, Roma, 1960, pp. 71-73.

²⁹⁾ F. MILIZIA, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, Bassano, 1797 vol. I, pp. 60-61

³⁰⁾ VITRUVIO, *op. cit.*, pp. 71, 73.

³¹⁾ VITRUVIO, *op. cit.*, p. 39.

³²⁾ C. RIPA, *Della Novissima Iconologia*, Padova, 1625, p. 446.

³³⁾ *Monumenta Mattheiana*, Roma, voll. 3, 1776-1779, vol. I, tav. LII.

³⁴⁾ RIPA, *Iconologia del cav. Cesare Ripa notabilmente accresciuta... dall'abate Cesare Orlandi*, voll. 5, Perugia, 1764-1767, vol. V, p. 82. La descrizione è di Giovanni Zaratino Castellini.

³⁵⁾ PLINIO IL VECCHIO, *Storia delle arti antiche*, a cura di SILVIO FERRI, Roma, 1946, p. 124.

³⁶⁾ La serie dei chiaroscuri, come pure le figurazioni delle lunette con Eolo e i Venti, non è ricordata dalle fonti contemporanee, poiché è da presumere che esse fossero comprese genericamente nell'opera di rifacimento e restauro della Sala. In epoca moderna A. VENTURI considera del Corvi le lunette e i « bassirilievi » sulle finestre, omettendo le Quattro Allegorie sulla parete di contro. NOACK, riprendendo probabilmente dal Venturi, elenca sotto la voce *Corvi* (THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, VII, 1912, s. v.) le pitture delle lunette e quelle sopra le finestre, cioè i rilievi con scene mitologiche. Infine, più recentemente, P. DELLA PERGOLA, (*Villa Borghese*, cit., nn. 192, p. 89; 195-196, p. 89), riproducendo i chiaroscuri con l'Allegoria dell'Architettura, Latona che muta in ranocchi i contadini della Licia e Aurora che rapisce Cefalo, li attribuisce al Lanfranco, tenendo evidentemente conto della generale uniformità dell'insieme che ha oggi la decorazione pittorica della sala.

³⁷⁾ Vol. I, 1785, p. LXII.

³⁸⁾ J. MANILLI, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma, 1650 p. 95; G. P. BELLORI, *Le Vite de' Pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672, p. 382; D. MONTELATICI, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma 1700, pp. 268-270. È anche possibile un suo significato celebrativo della « Gens Burghesia », i cui componenti, come divinità, sono degni di essere ricevuti in Olimpo. In tal senso si esprime la dedica della più volte ricordata serie di incisioni di Pietro Aquila a Giovanni Battista Borghese principe di Sulmona.

³⁹⁾ MANILLI, *op. cit.*, pp. 27; 89-95; MONTELATICI, *op. cit.*, pp. 259-270.

⁴⁰⁾ Inventario de' Mobili, et altro esistente nel palazzo di Villa Pinciana, il tutto consegnato a Giovanni Petri, nuovo guardarobba succeduto a Pietro Roncoli (Arch. Gall. Borgh. A IV 1, p. 83).

⁴¹⁾ Tra i numerosi documenti tratti dall'Archivio Borghese Vaticano, pubblicati dal C. H. von HEILMANN *Die Entstehungsgeschichte der Villa Borghese*, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XXIV, 1973, pp. 97-158) riguardanti lavori eseguiti per la Villa e la Vigna Pinciana nel sec. XVII, vedi quello riportato alla p. 144, lettera F, del 1613. Ivi è uno specifico riferimento, tra l'altro, alla « Balaustrata nella Galleria a d.o. Piano » (cioè il piano nobile) e ai « Piedistalli sotto li Pilastri tra d.a Balaustrata... ».

⁴²⁾ FALDI, *Galleria Borghese, Le Sculture dal secolo XVI al XIX*, Roma, 1954, n. 30.

⁴³⁾ MANILLI, *op. cit.*, p. 94; MONTELATICI, *op. cit.*, p. 267; Inventario m.s. del 1765 cit. p. 86; ivi è chiaramente descritta « Una tavola ovata di Porfido massiccia scorniciata con golette et intaccature. Lunga p.mi 10, largo p. mi 4 3/4 incirca, grossa p. m 1, 1/4. sopra un piedistallo di legno con otto figurine, che la sostengono, dipinto di diversi colori ».

⁴⁴⁾ MANILLI, *op. cit.*, pp. 94-95; MONTELATICI, *op. cit.*, p. 268.

⁴⁵⁾ MANILLI, *op. cit.*, p. 91; MONTELATICI, *op. cit.*, p. 268; *Nuova descrizione di Roma antica e moderna*, Roma, 1784, p. 220. Per gentile concessione di P. Della Pergola, che qui vivamente ringrazio, si riporta un documento del 1622 per il quale un Antonio Mariani pittore, veniva pagato per aver restaurato il dipinto: (Arch. Segreto Borghese Vaticano, busta 4170: « Adì 1622 (omissis)... E più accomodato un quadro in muro alla Vigna il quale ha sopra Venere e Vulcano e Amore, sc. 6 »). L'opera è da considerarsi dispersa o meglio probabilmente distrutta dall'umidità ambientale.

⁴⁶⁾ *Indicazione delle opere antiche*, Roma, 1873, pp. 6-7. Piano superiore.

⁴⁷⁾ Crediamo utile dare qui l'elenco delle tele disperse, come si ricava dal NIBBY (*Monumenti scelti della Villa Borghese*, Roma, 1832, p. 141, e *Roma nell'anno 1838*, parte II, moderna, Roma, 1841, pp. 926-927) che in verità le dice di G. B. Marchetti, autore di pressoché tutte le « prospettive » dei soffitti della palazzina. Il nome dello Hackert viene invece attestato da un documento dello Archivio Segreto Borghese Vaticano (*Registro dei Mandati 1781-1782*. 8089, p. 93, n. 458; 2 luglio 1781): « Al signor Filippo Hackert pittore s. 2.200 m.ta quali gli facciamo pagare in pagamento delli 9 pezzi di quadri dipinti a oglio rappresentanti cioè 5 Paesi e 4 marine situati nella Loggia del Lanfranco nel Palazzo della Villa Pinciana ». Le quattro marine che sostituirono quelle « fiammenghe » sopra le porte rappresentavano, secondo l'elenco del Nibby: il « Casino di Pratica di Mare; Una burrasca di mare; Una villa sulla spiaggia di Anzio; Una veduta della spiaggia di mare presso Palo ». Negli spazi sulle pareti erano cinque tele di grandi dimensioni con vedute campestri: « l'Albeggiare, paese d'invenzione con la fontana di Vermicino; Veduta di campagna verso il mattino; Veduta di Campagna a mezzogiorno; La Sera; il Tramonto ». Delle complessive nove tele dello Hackert, quattro seguirono Camillo Borghese a Torino nel 1809 (v. Stato nominativo di tutti i quadri di proprietà di S. Eccellenza il Pnpe. don Camillo Borghese estratti dalla di lui Galleria di Roma, e spediti a Torino li 6 7bre 1809, Arch. Gall. Borghese A 1/39). Gli altri cinque quadri non furono inviati perché in cattivo stato, come risulta da una nota dell'Arch. Segreto Borghese Vaticano, Atti di Famiglia, n. 202, Nota dei Colli spediti in Torino a S.A.S. il principe Camillo. 6 sett. 1809: « omissis... Et inoltre mancano li cinque Quadri di Hackert che esistevano in Villa Pinciana, poiché si trovano in cattivo stato e devono essere rifoderati ». Probabilmente questi stessi quadri andarono poi a Parigi donde ritornarono nel 1816 (v. Nota dei quadri provenienti da Parigi spettanti all'Ecc. Princ. Borghese: Arch. Gall. Borghese A 1/41). Dai soggetti e dalle misure potrebbero infatti identificarsi con quelli già sulle porte della Sala: « Veduta di un Porto di Harkers (sic) larga palmi 9 alto 6...; Veduta di una casa di Campagna di Harkers larga pal 9 alto 6...; Chiaro di luna simile in tutto al sopradescritto...; Pecorella in tutto compagna alli due quadri sopradescritti... ».

⁴⁸⁾ E. Q. VISCONTI, *Sculture del Palazzo della Villa Borghese detta Pinciana*, Roma, 1796, vol. II, pp. 98-100; FERRARA, *op. cit.*, pp. 242-256.

⁴⁹⁾ Le intestazioni dei documenti sono date dal FALDI (*Pittori Viterbesi* cit. p. 82, nota 17). Ci sembra tuttavia utile riportarli per interno. Archivio Segreto Borghese Vaticano, *Registro dei mandati* 1781-1782, 8089, p. 277, n. 247, 12 aprile 1782: « Al sig. Domenico Corvi Pittore figurista s. 100 m.ta quali gli facciamo pagare a conto di S. 350 prezzo convenuto e stabilito di tre quadri a oglio che presentemente fa per la stanza della testata della Galleria del Lanfranco al piano sopra il terreno della nostra Villa Pianciana »; *ibidem*, p. 293, 10 luglio: « altri 100 s. a Domenico Corvi a conto dei tre quadri a oglio che fa per la stanza della Galleria del Lanfranco »; *ibidem*, 24 settembre: « saldo di scudi 150 a Domenico Corvi per gli ovali dell'Aurora e dei due Crepuscoli del mattino e della Sera dipinti a olio per la volta della stanza al piano superiore accanto alla Galleria del Lanfranco ». Registro dei mandati 1778-1782-8254, p. 126. 1782 « 1.50 allo stesso per l'accomodatura dei quadri fatti per la stanza sopra quella dell'Ermafrodito ».

⁵⁰⁾ RIPA, *op. cit.* 1625, p. 61. L'opera (1 ed. Roma, 1593) ebbe numerose edizioni e ancora in pieno secolo XVIII era un manuale cui ricorrere con frequenza, consigliato dallo stesso Winckelmann (cfr. C. JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Colonia, 1956, vol. III, p. 297 sgg.). Particolarmente consultata dovette essere, naturalmente, la edizione perugina in 5 voll. curata da Cesare Orlandi, del 1764-1767 (v. V. MARTINELLI, *La « Iconologia » di Cesare Ripa perugino nella cultura artistica europea dei secoli XVII e XVIII*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Perugia*, vol. I, 1962-1963, pp. 3-18). Tuttavia il Corvi attinse a precedenti edizioni, come quella padovana del 1625.

⁵¹⁾ *Iliade*, Libro VIII, v. 1 e passim.

⁵²⁾ OVIDIO, *op. cit.*, Libro XIII, vv. 621-622; RIPA, *op. cit.* 1625, pp. 143-144.

⁵³⁾ RIPA, *op. cit.* 1625, pp. 143-146.

⁵⁴⁾ Pochi anni dopo la data di esecuzione, F. W. B. VON RAMDOHR (*Über Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst*, Leipzig, 1787, p. 337) ricorda ancora, sia pure genericamente « un soffitto di D. Corvi »; tuttavia la paternità dell'artista viterbese dovette essere dimenticata abbastanza presto. In un primo tempo l'Aurora viene data a G. B. Marchetti dal NIBBY (*Monumenti scelti* cit., p. 142; *Id.*, *Roma nell'anno 1838*, cit., p. 928) e poco dopo dal PISTOLESI (*Descrizione di Roma e suoi contorni*, Roma, 1844, p. 387). L'attribuzione diviene tradizionale poiché è ripetuta nella *Indicazione delle Pitture e Sculture esistenti nel piano Superiore del Palazzo della Villa Borghese* (Roma, 1873, p. 8). Nel Catalogo di A. Venturi (*op. cit.*, p. 71) compare, crediamo per la prima volta e assai più ragionevolmente, il nome di Gaetano Lapis, attivo anch'esso per i Borghese, per i quali aveva eseguito una « Nascita di Venere » per il Palazzo di Città (documentata dalle carte dello Archivio Segreto Borghese Vaticano, Registro dei mandati 1770-1771, 8086 16. 12 n. 770: « s. 100 a Gaetano Lapis a conto della pittura a olio per la volta della terza stanza della galleria Terrena »; *id.* 8087, n. 99, 13. 4. 72 « s= 100 a Gaetano Lapis a conto della pittura a oglio che sta facendo in un quadro di tela per la volta della terza stanza della n.ra Galleria terrena »; *Id.* n. 489, 24 detto: « s. 100 a Gaetano Lapis per saldo di 400 del quadro della nascita di Venere nella volta della III stanza della n.ra Galleria Terrena »; Registri di mandati 1765-1772. 8252, p. 180: « 1772, s. 400 a Gaetano Lapis pittore figurista per la pittura a olio di un quadro rappresentante la Nascita di Venere per la volta della III stanza della galleria Terrena ». L'opera è anche ricordata nella *Vita* del Lapis riportata nelle *Memorie per le Belle Arti* (vol. III, 1787, gennaio, p. V), dove è pure detto che il Lapis morì nel 1776; il Lapis comunque era già morto nell'anno dell'esecuzione dell'Aurora. Il CANTALAMESSA (Note mss. al Catalogo del Venturi del 1893) accetta in un primo tempo (1907) l'attribuzione al Lapis; in una seconda nota (1912) si accorge dell'errore e, assai verosimilmente, lo ritiene dovuto alla confusione con la « Nascita di Venere » del Lapis nel palazzo Borghese di città, certo noto al Venturi: il quale, nella incertezza delle fonti, facendo il nome del Lapis per

l'Aurora può aver inteso fare una vera e propria attribuzione. Nel LAFENESTRE e RICHTENBERGER (*Les Musées, les collections particulières, les palais*, Parigi, 1905, p. 5) l'opera è appena citata come di scuola romana della fine del secolo XVIII; mentre di nuovo al Lapis pensa lo JAHN RUSCONI (*La Villa, il Museo e la Galleria Borghese*, Bergamo 1906, p. 82). FRIEDRICH NOACK (in THIEME-BECKER, VII, 1912, s.v. *Corvi*) non elenca l'Aurora, limitandosi a citare il restauro del Lanfranco. Essa è invece ricordata come del Lapis dalla BESSONE-AURELI in (THIEME-BECKER, XXII, 1928, s.v. *Lapis*). La paternità del Lapis viene registrata anche negli *Itinerari della Galleria Borghese* di A. DE RINALDIS (1935, p. 36 e successive ristampe) che ripete lo stesso nome ne *L'Arte in Roma dal Seicento al Novecento* (Bologna, 1948, p. 229) e di P. DELLA PERGOLA (1951, p. 43 e successive ristampe). Egualmente E. LAVAGNINO nel 1956 (*L'Arte moderna dai Neoclassici ai contemporanei*, Roma, 1956, vol. I, p. 197). La Della Pergola pensa di nuovo al Lapis nel 1962 (*Villa Borghese*, cit., p. 89, n. 201) suggerendo tuttavia una esecuzione delle tele anteriore alla loro collocazione in loco. Il persistere dell'attribuzione al Lapis è tanto più singolare in quanto già nel 1924 H. VOSS (*Malerei des Barock in Rom*, Berlino, s. d. (1924), p. 664) elencava l'Aurora tra le opere certe del Corvi, rilevandone, per di più, la errata attribuzione al Lapis. Del resto anche il Golzio (*Seicento e Settecento*, Roma, 1960, II, p. 1095) riportava la esatta attribuzione. L'incertezza si riaffaccia nel *Catalogo della Mostra di Villa Borghese* (Roma, 1966-1967, pp. 19, 52, 53) dove il Lapis e il Corvi sono citati genericamente insieme agli artisti attivi nella trasformazione degli interni della Palazzina. Infine il FALDI (*Pittori Viterbesi* cit., p. 82, n. 17), dando tutte le indicazioni dei documenti Vaticani per i lavori del Corvi per Casa Borghese chiude ogni incertezza. Anche il disegno per l'Aurora, della Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte (Roma XI, 162, 7) viene schedato come di Gaetano Lapis nel *Catalogo della Mostra dei Disegni della Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte* (a cura di V. CIANFARANI) tenutasi a Roma nel 1956 (Catalogo, n. 180, p. 43).

⁵⁵⁾ Faldi, *Pittori viterbesi*, cit., p. 84, nota 17. Archivio Segreto Borghese Vaticano, Registro dei mandati 1781-1782. 8089, p. 403, n. 735, 23 novembre 1782: « s. 70 a D. Corvi per otto bassorilievi dipinti ad uso di cammei nella volta della stanza di testata della Galleria del Lanfranco, dove ha già dipinto i tre quadri a olio »; Registro dei Mandati 1778-1782; 8254, p. 126, 1782: « s. 70 a Domenico Corvi per otto bassorilievi dipinti nella Volta della Stanza nella Testata della galleria del Lanfranco in Villa Pinciana ». Esistono due disegni del Thorvaldsen, eseguiti circa il 1800, tratti dall'Amore vincitore e dall'Infanzia di Bacco (Copenhagen, Thorvaldsen Museum, n. 496 f 496 c. v. *Danske Kunstnere i. Italien, Thorvaldsen Museum*, 1968; ivi i chiaroscuri son detti del Marchetti). Ringrazio vivamente il dott. J. B. Hartmann che me li ha gentilmente segnalati.

⁵⁶⁾ RIPA, *op. cit.*, 1625 p. 641 (ed. 1764-1767, vol. V, p. 223).

⁵⁷⁾ RIPA, *op. cit.*, 1625 p. 642.

⁵⁸⁾ L'Asprucci usò largamente dei « grotteschi » per ripartire gli spazi di volte o pareti (vedi, fra gli altri, la volta della Sala degli Imperatori e le bellissime candelabre del Salone d'Ingresso) e questo non mancò di essere favorevolmente rilevato dallo estensore dell'articolo sul palazzo dalla Villa Pinciana, nelle *Memorie per le Belle Arti* (vol. I, 1785, pp. LIX-LXV): « Se dopo la ragione hanno forza gli esempi di Raffaello e del Mengs, che ha introdotti i grotteschi nel compartimento della volta della sua Stanza dei papiri al Vaticano, tutta da lui disegnata, ed inventata, non si dovrà certamente riprendere un architetto, che gli adoperi con giudizio specialmente in un'opera estesa, in cui, per variare, e dolcemente sorprendere colla novità, è necessario ricorrere a tutti i compensi del genio, e del talento, sempre però dentro i confini della ragione » (pp. LXIII-LXIV). I grotteschi che qui si approvano non sono dunque quelle « miserabili invenzioni » deplorate del resto già da Vitruvio, nelle quali era l'abuso di « far reggere dai grotteschi le cose più forti dalle più deboli » e ciò contrariamente alla ragione. Nei grotteschi usati dall'Asprucci non sembra vi sia « error di giu-

dizio »: ad essi infatti ben aderiscono le parole che qui si trascrivono: « ... non sembra error di giudizio il supporre talvolta un pilastro o un muro compartito per via di cornici in vari regolati spazi, e dentro a questi in fondi di vari colori, e con certe leggi di corrispondenza, rappresentare paesi, cammei, lavori di fogliami e cose simili. Talvolta si possono supporre appesi a un muro bassirilievi, quadri, trofei, maschere, attorno alle quali cose serpeggi in vari giri qualche erba o virgulto a imitazione di quelli che si stendono da sé con vari scherzi su per le mura; e nelle braccia di queste si possono posare uccelletti, e farfalle vaghissime o altri animaluzzi adatti. . . ». Ricordiamo come la Stanza dei Papiri in Vaticano venne decorata dal Mengs, con l'Allegoria della Storia, nel 1775, con la collaborazione di Cristoforo Unterberger, un artista della équipe borghesiana, per la parte ornamentale costituita appunto anche da grotteschi (cfr. D. REDIG DE CAMPOS, *I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967, pp. 231-232).

⁵⁹⁾ VISCONTI, *op. cit.*, vol. I, stanza III, n. 13.

⁶⁰⁾ G. RICHTER, *The Portraits of the Greeks*, Londra, 1965, vol. I, p. 23.

⁶¹⁾ VISCONTI, *Iconographie grècque*, voll. 3, Parigi, 1808-1809.

⁶²⁾ *Giornale delle Belle Arti*, vol. I, 1784, p. 209.

⁶³⁾ FULVIUS URSINUS, *Imagines et elogia illustrium virorum*, Romae, 1570.

⁶⁴⁾ RICHTER, *op. cit.*, vol. I, p. 111, n. 3 fig. 458.

⁶⁵⁾ VISCONTI, *Iconographie cit.*, vol. III, tav. XXVIII, 3; RICHTER, *op. cit.*, vol. II, p. 207-208, n. 1, figg. 1340-1345.

⁶⁶⁾ VISCONTI, *Iconographie cit.*, vol. III, tav. IX/4; RICHTER, *op. cit.*, vol. I, p. 126, n. 11, fig. 630.

⁶⁷⁾ J. J. WINCKELMANN, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, ed. italiana a cura di Carlo Fea, Roma, 1783-1784, vol. II, pp. 351-352.

⁶⁸⁾ FABER, *Imagines*, n. 60; RICHTER, *op. cit.*, I, p. 135, n. 13, figg. 717-719.

⁶⁹⁾ PINAROLI, *Antichità di Roma*, Roma, 1713, p. 72; VISCONTI, *Iconographie cit.*, III, tav. I-2; RICHTER, *op. cit.*, I, p. 50 n. 1, figg. 64-66; I, p. 50, n. 9, figg. 73-74; I, p. 50, n. 10, fig. 75.

⁷⁰⁾ VISCONTI, *Iconographie cit.*, III, tav. VIII, 4; tav. XXII/2. W. HELBIG, *Führer durch die Öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Tübinga, 1963-1972, vol. I, 1963, n. 67, p. 52; RICHTER, *op. cit.*, II, p. 180 n. 1, figg. 1037-1039.

⁷¹⁾ VISCONTI, *Iconographie cit.*, III, tav. 12; RICHTER, *op. cit.*, I, p. 72, fig. 265.

⁷²⁾ *La Galleria Giustiniani*. . . 1615, II, 33; RICHTER, *op. cit.*, I, p. 129, n. 3 fig. 681.

⁷³⁾ VISCONTI, *Iconographie cit.*, II, p. 207; III, tav. 39/2; RICHTER, *op. cit.*, III, p. 255, n. 1 a, figg. 1733-1735.

⁷⁴⁾ VISCONTI, *Iconographie cit.*, III, tav. 25/2; RICHTER, *op. cit.*, II, p. 195, n. 1, figg. 1149-1150; II, p. 196, n. 8, figg. 1175-1177.

⁷⁵⁾ RICHTER, *op. cit.*, II, p. 172, fig. a pag. 171.

⁷⁶⁾ RICHTER, *op. cit.*, II, p. 186.

⁷⁷⁾ RICHTER, *op. cit.*, II, p. 192, n. 12, fig. 1127-1129.

⁷⁸⁾ J. SCOTT RYBERG, *Panel reliefs of Marcus Aurelius*, New York, 1967, tav. 19, fig. 15 d.

⁷⁹⁾ HELBIG, *op. cit.*, vol. I, 1963, n. 4; RICHTER, *op. cit.*, II, p. 165, n. 2, figg. 909-911.

⁸⁰⁾ RICHTER, *op. cit.*, I, p. 76, n. 7 figg. 277, 280.

⁸¹⁾ VISCONTI, *Iconographie*; III, Tav. XXXII/5; RICHTER, *op. cit.*, III, p. 288 sgg. fig. 2055.

⁸²⁾ FULVIUS URSINUS, *op. cit.*, 25; TH. GALLAEUS, *Codice Cyprianus*, 228 Biblioteca Vaticana; FABER, *op. cit.*, 136; VISCONTI, *Iconographie cit.*, III, tav. IV; PISTOLESI, *Il Vaticano descritto e*

illustrato, Roma, 1829, V, p. 84, 1; RICHTER, *op. cit.*, I, p. 125; I, p. 126 segg.; HELBIG, *op. cit.*, vol. I, 1963, n. 56.

⁸³⁾ Richter III, p. 191, n. 4, figg. 1113-1114.

⁸⁴⁾ VISCONTI, *Iconographie*, cit. III tav. XXIII/5; RICHTER, *op. cit.*, II, p. 240, fig. 1655.

⁸⁵⁾ VISCONTI, *Iconographie* cit. III, tav. XXIX/2; RICHTER, *op. cit.*, II, p. 217, n. 12.

⁸⁶⁾ FULVIUS URSINUS, *op. cit.*, 33; Richter, *op. cit.*, II, figg. a pag. 228.

⁸⁷⁾ MANILLI, *op. cit.*, pp. 95-98; MONTELATICI, *op. cit.*, pp. 270-276; *Inventario ms.* 1765, cit. pp. 88-96.

⁸⁸⁾ p. 89: « Un tavolino di marmo bianco con becco di civetta di Portasanta lungo pm. 6 2/3 largo p. mi 3 2/3 di canna sopra un piede di legno intagliato, e dorato ».

⁸⁹⁾ NIBBY, *Monumenti scelti*, cit., p. 142.

⁹⁰⁾ Arch. Gall. Borghese, E II 2c; G. PIANCASTELLI, *Descrizione delle Sale*, Galleria I Piano, Camera 2.

⁹¹⁾ Ad essa si può quasi certamente riferire il seguente documento conservato in copia nell'Archivio della Galleria Borghese (F/4): « Nota dei pagamenti e spese diverse per acquisti e restauri di oggetti di Belle Arti dal 1 gennaio 1834 a tutto il 1839. Registro dei mandati 1843, 22 settembre. Carlo Aureli scultore per prezzo del marmo per la statua dell'Amore, scudi 154 ». Nel 1873 la *Indicazione delle Pitture e sculture* (cit. p. 8) cita al centro della sala una scultura dell'Aureli con il titolo di « Innocenza », eseguita prima del 1833 e acquistata da Francesco Borghese. Lo Aureli fu quindi in rapporto con Casa Borghese.

Carlo Aureli pensionario dell'Accademia di S. Luca, protetto dal Canova, amico di Antonio d'Este presso il quale lavorò come restauratore, attivo in Polonia, è oggi pressoché sconosciuto. Notizie interessanti per i suoi rapporti con la Famiglia Borghese ci sono offerte da una lettera del 1833 di Francesco Gasparoni a Melchior Missirini (FR. GASPARONI, *Prose sopra argomenti di Belle Arti*, Roma, 1841, pp. 18-25). Da essa risulta che l'Aureli eseguì per Francesco Borghese i ritratti dei figli, con tanta soddisfazione del committente che ne seguì l'ordinazione di un « Diomede portatore del palladio, statua maggiore del vero », e l'acquisto, appunto, di una statua dell'Innocenza. Questo atto di mecenatismo permise all'Aureli di continuare a lavorare e produrre: di un gruppo di Teseo con il Minotauro il Gasparoni dà una entusiastica descrizione. È da citarsi anche la partecipazione dello Aureli alla decorazione dello scomparso Palazzo Torlonia (v. G. HUBERT, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Parigi, 1964, p. 427) dove, nella Cappella del III piano modellò le Virtù teologali e cardinali.

Questo articolo fa parte di un più ampio studio sul complesso decorativo della palazzina Borghese, condotto in parte con il contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche, affidatomi dalla prof. Paola Della Pergola, alla quale va la mia più sentita gratitudine. Ringrazio vivamente il prof. Italo Faldi per aver messo a mia disposizione quei documenti dell'Archivio segreto Borghese vaticano inediti che qui si pubblicano; il prof. Paolo Moreno il cui consiglio è stato determinante per la identificazione della serie degli Uomini Illustri; l'Accademia di S. Luca; il Gabinetto Fotografico Nazionale.

Tutte le fotografie, tranne quelle pubblicate alla fig. 16, eseguite da P. De Antonis, sono del Gabinetto Fotografico Nazionale.